

**Remake-Konzepte im Spannungsfeld zwischen lokaler und globaler
Kunstszene. Künstlerische Imitationsverfahren bei Yeondoo Jung,
Ming Wong und Pierre Huyghe**

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der
Universität Zürich

vorgelegt von
Yujin Kim

Angenommen im Herbstsemester 2015
auf Antrag der Promotionskommission:

Prof. Dr. Bettina Gockel (hauptverantwortliche Betreuungsperson)
Prof. Dr. Fabienne Liptay

Zürich, 2018

Meinen Kindern Elina und Malene Roth

**Remake-Konzepte im Spannungsfeld zwischen lokaler und globaler
Kunstszene. Künstlerische Imitationsverfahren bei Yeondoo Jung,
Ming Wong und Pierre Huyghe**

Dissertation
Universität Zürich
Philosophische Fakultät
Kunsthistorisches Institut
Prof. Dr. Bettina Gockel

Yujin Kim Roth
Hans Roelli Strasse 25
8127 Forch
yujin@gmx.ch

Zürich, 11. November 2018

Danksagung

Die vorliegende Arbeit ist im Rahmen meiner Dissertation am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich entstanden.

Mein Dank gilt in erster Linie Prof. Dr. Bettina Gockel für ihre wissenschaftliche Betreuung. Ihre wertvollen Anregungen, hilfreichen Ratschläge und ihre freundliche motivierende Persönlichkeit habe ich immer geschätzt. Auch Prof. Dr. Fabienne Liptay, die mir in Bezug auf die filmwissenschaftliche Forschung mit ihren konstruktiven Kommentaren zur Seite stand, bedanke ich mich ganz herzlich. Ebenso geht mein Dank an Prof. Dr. Ursula Frohne, Prof. Dr. Gabriele Klein, Dr. Lars Blunck, Dr. Sophie Junge und Dr. Miriam Volmert, die mich im Rahmen von Konferenzen und bei vielen Gesprächen mit wichtigen Tipps und Diskussionsbeiträgen unterstützt haben. Auch bedanken möchte ich mich bei den Mitarbeitern des Asia Art Archive in Hongkong und des Arco Archive in Seoul für ihre Hilfe bei der Literaturrecherche.

Grosser Dank gebührt den beiden Künstlern Ming Wong und Yeondoo Jung für die freundlichen Interviews und die Zusammenstellung ihrer Bildmaterialien, die zum Gelingen meiner Arbeit unentbehrlich waren.

Mein ganz besonderer Dank gilt M.A. Silvia Stoesser, M.A. Harry Acland und Lic. phil. Laura Mahlstein für das Korrekturlesen und für viele anregende Diskussionen, die zu inhaltlichen Ergänzungen und stilistischen Verbesserungen der Arbeit beitrugen.

Ich bedanke mich besonders bei meiner Mutter für die vielseitige und liebevolle Unterstützung während meines Studiums. Ohne ihre Hilfe und ihr Verständnis wäre mein Studium nicht möglich gewesen. Einen grossen Dank richte ich an meinen Mann für seine moralische Unterstützung und seine Hilfe in technischen Belangen.

EINLEITUNG	7
1. DIE ARBEITSWEISEN VON MING WONG, YEONDOO JUNG UND PIERRE HUYGHE: MÖGLICHE VERBINDUNGEN ZUM REMAKE	7
2. IMITATION IM KONTEXT DER TRANSKULTURALITÄT	13
2.1. <i>Transkulturalität als thematischer Gegenstand filmischer Neubearbeitung</i>	13
2.2. <i>Transkulturalität als Ausstellungsthema in der lokalen und globalen Kunstszene</i>	25
3. REMAKE-KONZEPTE – EIN ÜBERBLICK ÜBER DEN FORSCHUNGSGEGENSTAND UND FORSCHUNGSVORHABEN	33
1. REMAKE ALS KÜNSTLERISCHES KONZEPT	41
1.1. FORM UND FUNKTIONSWEISE DES REMAKES	41
1.1.1. <i>Relevanz des künstlerischen Konzepts und sein Bezug zur Filmwissenschaft</i>	41
1.1.2. <i>Wiederholung als kritische Lektüre: Das Remake in der heutigen Filmwissenschaft</i>	46
1.1.3. <i>Remake als kulturelle Übersetzung – Zusammenspiel zwischen filmischen und ausserfilmischen Diskursen</i>	49
1.2. DAS MODIFIZIERTE REMAKE – VERMISCHUNG UND GEGENÜBERSTELLUNG VON FIKTION UND LEBENSWELT	56
1.2.1. <i>Das filmische Remake als Proberaum – zwischen Restaging und Reinszenierung am Beispiel von Ming Wong</i>	57
1.2.2. <i>Fiktionale Darstellung als Wirklichkeitsrepräsentation bei Pierre Huyghe</i>	62
1.2.3. <i>Das Spiel mit Rahmen/Rahmung als mögliches Erklärungsmodell für das Verhältnis zwischen Fiktion und Lebenswelt</i>	64
1.2.4. <i>Die Dreiecksbeziehung zwischen cinematischem, realem und schauspielerischem Handlungsraum als Erklärungsmodell am Beispiel von Yeondoo Jungs „Documentary Nostalgia“ (2008)</i>	68
1.3. WIEDERHOLUNG VON FIKTION ALS SOZIALE PRAXIS	73
2. REMAKE-KONZEPTE IM KONTEXT FILMTHEMATISCHER AUSSTELLUNGEN IN DEN 90ER-JAHREN	76
2.1. WIEDERAUFNAHME DES FILMISCHEN ALS KÜNSTLERISCHE PRAXIS	76
2.1.1. <i>Aktualität des Kinos als Ausstellungsthema</i>	76
2.1.2. <i>Die Rückbesinnung auf die Tradition des „Expanded Cinema“</i>	79
2.1.3. <i>Kunstinstitutionen als Orte der Kinoreflexion</i>	82
2.2. REMAKE-METHODE ALS FORTSETZUNG DER APPROPRIATION ART IM KONTEXT DER REPRÄSENTATIONSKRITIK	87
2.2.1. <i>Die Schnittstelle zwischen kinematographischen Bildern und Wirklichkeitsrepräsentation als Ausstellungsthema</i>	87
2.2.2. <i>Bildwissenschaftliche Filmanalyse als dominante Kunstform in den 90er-Jahren</i>	90
2.2.3. <i>Remaking als bildkritische „Dekonstruktion“ medialer Repräsentation</i>	94
3. INTERTEXTUALITÄT ALS ERKLÄRUNGSANSATZ FÜR DIE VERWENDUNG VON FREMDMATERIAL BEI YEONDOO JUNG, MING WONG UND PIERRE HUYGHE	102
3.1. DIE PROBLEMATIK DER ANWENDBARKEIT DES ZITATBEGRIFFS	102
3.2. ZITIEREN IN DER LITERATUR, IM FILM UND IN DER BILDENDEN KUNST	106
3.3. ÜBER DAS ZITAT HINAUS – HYPERTEXTUALITÄT	112
3.4. DIE SONDERFORM DES HYPERTEXTS – IMITATION ALS THEMA	115
3.5. IMITATION ALS REPRÄSENTATIONSFORM FÜR DEN THEMENKOMPLEX „KULTURELLE IDENTITÄT“	118
4. DER MIMETISCHE AKT IM SPANNUNGSFELD ZWISCHEN GLOBALER UND LOKALER KOMMUNIKATION IN DEN WERKEN VON YEONDOO JUNG	120
4.1. DIE FOTOSERIE „LOCATION“ (2005-2008)	120
4.2. ZWISCHEN PASTICHE UND ANSPIELUNG – FORMEN DER INTERTEXTUALITÄT IN „LOCATION“	124
4.3. IMITATION ALS THEMA IN DER ZEITGENÖSSISCHEN KOREANISCHEN KUNST – DEKONSTRUKTION VON MEDIEN UND IDEOLOGIEN	127
4.4. AMERIKA ALS SINNBILD DER MODERNITÄT IN „LOCATION“ (2005-2008)	132
4.5. IMITIERENDE KÖRPERLICHKEIT UND STILISIERUNG ALS AUSDRUCK DER KULTURELLEN IDENTITÄT IN „BORAMAE DANCE HALL“ (2001)	137

4.6. LOCAL TOPICS IN A GLOBAL LANGUAGE. DIE VERBINDUNG ZUM ETHNOGRAPHISCHEN KÜNSTLERISCHEN VERFAHREN UND ZUR POSTKOLONIALISTISCHEN THEORIE BEI YEONDOO JUNG.....	142
5. DAS IRRITATIONSSPIEL MIT KÖRPER UND SPRACHE – ÜBERSETZUNG BEI MING WONG	148
5.1. REMAKES-KONZEPTE MING WONGS IM LOKALHISTORISCHEN KONTEXT	148
5.1.1. Zusammenhang von „Four Malay Stories“ (2005), „Life of Imitation“ (2009), „In Love for the Mood (2009).....	148
5.1.2. „Four Malay Stories“ (2005), „Life of Imitation“ (2009), „In Love for the Mood (2009): Rollenverkörperung, Dopplung und Spiegelung als historische Reflexionsmethode	150
5.2. SPRACHE UND IDENTITÄT – INTERMEDIALES WECHSELSPIEL ZWISCHEN SPRACHLICHER ÄUSSERUNG UND SOZIALEN BILDERN	159
5.2.1. Übersetzung als dritter Raum? Bisherige Begriffsverwendungen in Bezug auf Ming Wongs Arbeiten	159
5.2.2. „Linguistic Images“ in Ming Wongs Remakes. Die Rolle der Sprache bei der Fixierung sozialer Bilder.....	161
5.3. SPRACHE UND MACHT. DIE LOKALPOLITISCHE DIMENSION IN MING WONGS REMAKES.....	168
5.3.1. Ming Wongs Arbeiten im Zusammenhang mit Queer-Themen.....	168
5.3.2. Sprache im politischen Kontext in Ming Wongs Werken.....	172
6. „REPLAY“ ALS KÜNSTLERISCHE PRAXIS BEI PIERRE HUYGHE	177
6.1. VERWOBENHEIT VON BILD UND ERFAHRUNG: „BLANCHE-NEIGE LUCIE“ (1997) UND „THE THIRD MEMORY“ (1999-2000).....	177
6.2. „REPLAY“ ALS DISKURSIVER KNOTENPUNKT. DIE VERFLECHTUNG VON DARSTELLUNG UND ERFAHRUNG IN HUYGHES FRÜHEN ARBEITEN	186
6.3. „REPLAY“ IM KONTEXT DER LOKALEN DISKURSE ÜBER EINE NATIONALE IDENTITÄT.....	191
7. YEONDOO JUNG, MING WONG UND PIERRE HUYGHE IM DISKURS DER ZEITGENÖSSISCHEN GLOBALEN KUNSTSZENE.....	198
7.1. „ASIANESS“ UND „NEW WAVE“ IM WERK VON YEONDOO JUNG. DER KÜNSTLER ALS REPRÄSENTANT EINER NEUEN GENERATION DER KOREANISCHEN ZEITGENÖSSISCHEN KUNST	203
7.1.1. Der Diskurs über intraasiatische Verbindungen und die kulturelle Identität Asiens. „Third cultures“ bei asiatischen Biennalen in den 90er-Jahren.....	203
7.1.2. Die Repräsentation von koreanischer kultureller Identität im Rahmen von Länderausstellungen	213
7.2. KULTURNOMADE ODER NATIONALER STARKÜNSTLER? DIE WIDERSPRÜCHLICHE REZEPTION VON MING WONGS KUNST	220
7.2.1. Der Schneeballeffekt der Ausstellung „Life of Imitation“(2009). Ming Wong im Kontext der Länderausstellungen.....	220
7.2.2. Der reisende Künstler Ming Wong.....	227
7.3. DAS VERSCHWINDEN DES NATIONALEN CHARAKTERS. PIERRE HUYGHES FRÜHE ARBEITEN BEI ASIATISCHEN BIENNALEN.....	231
8. SCHLUSSBETRACHTUNG UND AUSBLICK	238
INTERVIEW MIT YEONDOO JUNG.....	246
INTERVIEW WITH MING WONG	259
LITERATURVERZEICHNIS.....	269
ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....	305
ABBILDUNGEN	314

Einleitung

At any given moment, fiction gives rise to reality – fiction is a programme for reality. Everyone does it, more or less consciously, be it from a referent, or from a fragmentation of referents. This is where we can once again turn to the figure of the sleepwalker, or intermediary.¹

1. Die Arbeitsweisen von Ming Wong, Yeondoo Jung und Pierre Huyghe: mögliche Verbindungen zum Remake

Die im Rahmen der vorliegenden Arbeit zu untersuchenden Werke von Pierre Huyghe, Ming Wong und Yeondoo Jung unterliegen einem künstlerischen Konzept, das hinsichtlich seiner Referenzialität und Herstellungsart eine neue Art von Wiederholungsprinzip darstellt. Trotz des unterschiedlichen kulturellen Hintergrunds und thematischen Interesses lässt sich bei Huyghe, Jung und Wong folgende Gemeinsamkeit feststellen: Ihren Arbeiten liegt die Neuverfilmung von bereits veröffentlichten Filmen und deren narrativen Fragmenten zugrunde. Das Besondere des damit verbundenen Wiederholungsvorgangs besteht darin, dass die Neuverfilmung der Szenen nicht von professionellen Schauspielern, sondern vorwiegend von Laiendarstellern vorgenommen wird. Ming Wong verkörpert verschiedene Rollen in seinen Videoarbeiten selbst, wie z.B. in „Four Malay Stories“ (2005), „Angst essen“ (2008) und „Lerne Deutsch mit Petra von Kant“ (2007). In Jungs inszenatorischer Fotografieserie „Location“ (2003-2008) und seinen Videoarbeiten, wie „Documentary Nostalgia“ (2008) und „Hand Made Memories“ (2008), begeben sich Arbeiter, die eigentlich für den Setaufbau verantwortlich sind, und Mitarbeiter des Künstlers in fiktionale Rollen. Huyghe lässt Amateurschauspieler in seinen Filmen auftreten, wie beispielsweise in „Remake“ (1994-95, Abb. 1), einer Neuverfilmung von „Rear Window“ (Alfred Hitchcock, USA, 1954). Szene für Szene wird der Film in einer sich im Umbau befindenden Wohnung in Paris neu gedreht. Zunächst wird das Original als Videofilm (VHS) abgespielt, dann wird die Nachstellung der Amateurschauspieler mit einem Homevideo (Hi8) aufgenommen. Die unbeholfen wirkende, fehlerhafte Art des Schauspiels zeigt deutlich, wie sich die Akteure um die Verinnerlichung des Filminhaltes bemühen und die Darstellungsweise der Schauspieler im Originalfilm

¹ Pierre Huyghe zu seinem Werk „Remake“, aus dem Katalog von „Cinéma Cinéma“, Kat. Ausst. Eindhoven 1999, S. 89.

nachzuahmen versuchen. Das „Reenactment“ oder „Live Action Role Playing“² bei den künstlerischen Projekten wird durch eine einfache digitale HD-Kamera oder auf Fotos festgehalten, so dass ihre Aktualität als Charakteristikum unterstrichen wird. Der durch diese Vorgehensweise entstehende dokumentarische Charakter³ wird in manchen Fällen überspitzt hervorgehoben, indem die Aktionen in den Kulissen, also die Vorbereitung des Filmsets und der Dreharbeiten selbst und die Proben für die Inszenierung gefilmt werden. Der Entstehungsprozess der filmischen Szenen wird im dokumentarischen Format wie ein Making-of festgehalten und als Teil des künstlerischen Programms wiedergegeben. In Ming Wongs neuestem Projekt „Me and Me“ (Shisheido Gallery in Tokyo, 2013), das die Vorbereitungssituation und die endgültige Version des Films parallel auf drei Leinwände projiziert (Abb. 2), und Jungs „Documentary Nostalgia“ (National Museum of Contemporary Art in Seoul, 2008) (Abb. 3), werden Filmkulissen und Requisiten zusammen mit dem gedrehten Film ausgestellt. Die Videoarbeit „Les Incivils“ (3. Biennale d’art contemporain de Lyon, 1995) von Pierre Huyghe, die die Casting-Situation für die Wiederaufnahme des Films „Uccellacci e uccellini“ (1966) in der Gallery Fac-Simile in Mailand (Abb. 4), die Vorbereitungsarbeiten dazu und den Besuch der ursprünglichen Drehorte von Pasolinis Film beinhaltet, zeigt diesen dokumentarischen Charakter.

² Wiederholung und Rekonstruktion basieren auf einer fiktionalen Vorlage und werden häufig mit dem Begriff „Reenactment“ beschrieben. Es gibt drei Arten des Reenactments: Das „Historical Reenactment“ bezeichnet das Nachspielen von geschichtlichen oder gesellschaftlichen Ereignissen, wie z.B. das Nachstellen einer historischen Schlacht. Es geht um die originalgetreue Nachbildung der Situation an Originalschauplätzen unter Verwendung der entsprechenden Kostüme und der Simulation der genauen Abläufe. „Living History“ wiederum nimmt auf eine Epoche Bezug. Die Rekonstruktion des Alltagsraums steht dabei im Fokus, z.B. das Leben auf einer mittelalterlichen Ritterburg. Beim „Live Action Role Playing“ werden die Figuren aus einer fiktionalen Vorlage verkörpert. Sowohl der Aspekt der Nachahmung als auch die Transformation der Fiktion in den Alltag durch die wiederholende Aufführung in den hier zu analysierenden Werken lassen sich dem „Reenactment“ zuordnen. Insbesondere das „Live Action Role Playing“, das einem Darsteller die unmittelbare körperliche Erfahrung einer fiktionalen Welt durch die Rollenverkörperung ermöglicht, kommt formal den zu untersuchenden Werken nah. Vgl. Pleitner 2009, S. 42-43. Siehe dazu auch: Lütticken 2005, S. 23, 27, 57-61.

³ Filmisch wird zwischen den Gattungen Fiktion und Dokumentarfilm unterschieden. Der Dokumentarfilm betont das Abbildungsverhältnis von Welt und Film und setzt die unmittelbare Vermittlung der Realität als Ziel, während der fiktionale Film eine konstruierte Welt beschreibt und das Filmmedium zum Zweck der fiktiven Narration nutzt. Im Zuge des immer komplexer werdenden Wirklichkeitsverständnisses im postmodernen Sinne kann sicherlich auch in der filmischen Inszenierung der Realität keine klare Grenze zwischen Fiktion und Dokumentation mehr gezogen werden; dennoch gilt diese Unterscheidung als ein wichtiges Kriterium im Zusammenhang mit dem heutigen Kinoerlebnis, und die Frage nach der Definition wird häufiger denn je gestellt. Die Unterscheidung zwischen Fiktion und Dokumentation liegt allerdings nicht, wie häufig angenommen, im Wahrheitsgehalt der jeweiligen Gattung begründet. Ob der Rezipient einen Film als Dokumentation oder Fiktion wahrnimmt, hängt vielmehr von den stilistischen Eigenschaften der Inszenierung und der konventionellen Bildsprache ab. Abhängig von den eingesetzten Merkmalen wie z.B. objektive Sichtweise und Unmittelbarkeit begreift der Zuschauer das Gesehene als Ausschnitt aus der äusseren Realität oder als erfundene Geschichte. Vgl. Keppler 2005, S. 189-191; Nichols 2000, S. 162-184; Odin 1990, S. 125-146.

Künstlerische Arbeiten, die aus der Filmwelt gewonnene, subjektive Beobachtungen, Emotionen und Erkenntnisse durch innovative textuelle und formelle Umgestaltung der vorhandenen Filme zum Ausdruck bringen (z.B. als Fake Film⁴, als kinematographische Installation⁵ oder als Found Footage Film⁶), sind formal und thematisch so vielfältig, dass sie sich nicht einem bestimmtem Forschungsthema, wie z.B. Kino, Kinoreflexion oder mediale Erfahrung, zuordnen lassen. Die Art und Weise, wie die Aneignungen bereits existierender Filme erfolgen, ist je nach Methode der szenischen Zusammenstellung und Präsentationsform sehr unterschiedlich in den zeitgenössischen Kunstwerken. Auch der Umgang mit den Quellfilmen weist eine hohe Diversität auf – abhängig vom gewählten Aspekt des Kinos als Referenzfeld (z.B. Bildästhetik, Erzähltechnik, kulturelle Praktik oder Kino als Institution).

Im Rahmen dieser Arbeit soll geklärt werden, warum sich diese Künstler auf kinematographische Bilder und filmische Erzählungen als Referenzfelder beziehen und wie die Vorgängerfilme neu arrangiert und in einen anderen Zusammenhang gebracht werden. Bezeichnend für die Arbeiten von Ming Wong, Yeondoo Jung und Pierre Huyghe ist das Nutzen der Ursprungsfilme als „score“⁷ (Instruktion zu einer Handlung) zur Nachahmung. Die paratextuellen Rahmen⁸ des Nachahmungsspiels, zu dem der Kulissenaufbau, die Casting-Situation, das Filmplakat und die filmische und fotografische Dokumentation des schauspielerischen Akts im Remake gehören, werden als Kontext der Werkentstehung sichtbar gemacht. Unter diesem Aspekt weisen sie

⁴ Barbara Bloom und Francesco Vezzoli z.B. fingierten die Existenz eines Films, der nie produziert wurde, durch dafür werbende Posters und Trailer.

⁵ Douglas Gordon, Stan Douglas und Isaac Julien sind hier als Beispiele für die Herstellung kinematographischer Installationen zu nennen. Zum Thema kinematographische Installation siehe auch: Frohne, Haberer (Hg.) 2012.

⁶ Das Grundkonzept des Found Footages besteht in der De- und Rekonstruktion von Struktur und Inhalt bereits existierender Filme. Schon in der frühen Filmgeschichte begannen Regisseure von Experimentalfilmen durch das Recycling von Materialien alter kommerzieller Filmstreifen und die bizarre Zusammensetzung der verschiedenen Filmszenen die Reflexion über das Wesen des Films thematisch einzubinden. Beispiele dafür sind Joseph Cornells „Rose Hobart“ (1937) und Bruce Corners „A Movie“ (1952). Diese Arbeitsmethode wurde später von Yann Beauvais mit dem Begriff „Found Footage“ versehen, der den Charakter der gefundenen Objekte (im Sinne des objet trouvé) zum Ausdruck bringt. Vgl. Parfait 2001, S. 293; Kat. Ausst. Miami 2004; Blümlinger 2009.

⁷ Der Begriff wird im Sinne von Spielplan oder Anleitung für ein Event oder eine Performance verwendet. An dieser Stelle soll auch auf den Begriff „Event Score“ der Fluxus-Gruppe aus dem Umfeld von John Cage hingewiesen werden. Die innovative Performancetechnik von George Brecht, die in „Experimental Music Composition Classes“ an der New School for Social Research in New York entwickelt wurde, basiert auf der Interaktion zwischen dem Performer und der von ihm inventierten künstlichen Rahmung von Alltagstätigkeiten. Es gibt keine detaillierte Anweisung zum Bühnenakt, lediglich einige Spielregeln, die je nach der Interpretation des Performers immer wieder anders ausgelegt werden können. Siehe dazu: Higgins 2002, S. 2. Zu dem Begriff „Score“ als Script zu einer sozialen Interaktion siehe auch: Bourriaud 2002 B, S. 16.

⁸ Zur Definition und der Beziehung zwischen Text und Paratext siehe: Stanitzek 2004, S. 3-20.

Parallelen zu den Werken von Corinna Schnitt, Candice Breitz und Fudong Yang und Emil Goh (Abb. 5, 6, 7, 8) auf, da auch diese durch die Verknüpfung von Alltagshandlungen und wiederverwendeten medialen fiktionalen Elementen neue narrative Variationen entwickeln.⁹

Die Besonderheit bei Wong, Jung und Huyghe hinsichtlich der Aneignung des Filmischen besteht darin, dass der Ursprungsfilm, der explizit im Titel genannt wird, den narrativen Rahmen für die Adaption bildet, die das Geschehen in eine andere Zeit und an einen anderen Ort verlegt. Die bereits vorhandenen Charakteristika, Figurenkonstellationen und Dialoge aus bekannten Filmen bilden die Spielregeln für die als Schauspieler agierenden Personen in Bezug auf die aktuelle Handlung. Nicht der Gegenstand der Nachahmung steht im Vordergrund, sondern die Vorgehensweise und der Umgang mit den vorhandenen medialen Inhalten rücken in den Fokus. Die Spannung zwischen filmischer Struktur und Improvisation, zwischen Zufall und Ordnung und die Frage nach dem System an sich, d.h. wie dynamisch der gegebene Interpretationsrahmen ausdehnbar ist, sind den Arbeiten immanent. Diese Remake-Strategie beruht einerseits auf der Wiederverwendung von cinematischen fiktionalen Elementen und andererseits auf der Dokumentation der Konstruiertheit der filmischen Entstehung (die Aufnahme der im Off-Screen-Bereich stattfindenden Tätigkeiten). Relevant für das Werkverständnis sind also das Verhältnis der Neuinszenierung zum Ursprungsfilm und die Beziehung zwischen Fiktion¹⁰ und Lebenswelt. Der Begriff Lebenswelt ist hier als Bezeichnung für die Realität passend, da die Neubearbeitung der fiktionalen Charaktere und narrativen Handlungen der bereits existierenden Filme soziale Begebenheiten der

⁹ Emil Goh rekonstruiert in seinem Projekt „MyCy Series“ (2006) eine Cyworld Minihomepage (ähnlich einer Vorversion von Facebook) als architektonischen Raum mit realen Gegenständen. In Corinna Schnitts „Living a Beautiful Life“ (2003) erzählen ein Schauspieler und eine Schauspielerin in einer Luxusvilla, was das schöne Leben ausmacht. Diese Erzählung basiert auf der Zusammenstellung von Ergebnissen einer Umfrage, die bei Teenagern in Los Angeles durchgeführt wurde. Das gegenseitige Durchdringen von Werbesprache und Alltagssprache wird dem Betrachter durch die Schauspielerei bewusst. Yang Fudong fotografiert Chinesen seiner Generation im Filmstil der 20er- und 30er-Jahre. Die kostümierten Porträtierten schweben zwischen Vergangenheit und Gegenwart und ihre Irritation und ihr Unwohlsein in ihren „filmischen Rollen“ kommt durch die visuelle Unstimmigkeit zwischen traditionellen chinesischen Bildmotiven und zeitgenössischen Alltagselementen zum Ausdruck. Candice Breitz’ „Karaoke“ (2000) zeigt auf mehreren Leinwänden gleichzeitig Menschen verschiedener Nationen und Kulturkreise, die Roberta Flacks „Killing me softly“ nachsingen.

¹⁰ Wie E. Branigan in „Narrative Comprehension and Film“ konstatiert, ist Fiktion keine Illusion, sondern eine imaginäre, durch referenzielle Unbestimmtheit gekennzeichnete Geschichte. Fiktion kann durch ihre offene, unabgeschlossene Eigenschaft nicht real existierende, aber mögliche Welten repräsentieren. Die hypothetische Aussage einer fiktionalen Darstellung, die auf sich selbst bezogen einen kohärenten Vorstellungsraum bietet, erscheint dem Betrachter wie eine „Wahrheit“. Es handelt sich bei der Fiktion also um eine „Als-ob-Realität“ oder eine mögliche Realität. Siehe dazu: Branigan 1992, S. 164. Vgl. Vorkoeper 2010, S. 70-91.

Entstehungszeit des Remakes einbeziehen. Ausserdem hat der Begriff Realität aufgrund der Problematik der Repräsentation seine Gültigkeit als Bezeichnung für die objektive Welt verloren. Lebenswelt ist ein soziologischer Terminus, der die Welt, die wir individuell erleben, den Bereich des selbstverständlichen traditionellen Handelns oder auch eine umfassende historisch gegebene, sozio-kulturelle Umwelt bezeichnet.¹¹

Die Überschneidung von fiktionalen und lebensweltlichen Narrationen und die daraus resultierende hybride Verkettung¹² bei einem filmischen Remake ist in der Remake-Forschung seit den 1990er-Jahren ein wichtiger Gegenstandsbereich.¹³ Er begreift das Remake als Spiegel der aktuellen soziopolitischen Situation, die anhand der Rekontextualisierung von vorhergehenden Erzählungen neu reflektiert wird. Die politische und kulturelle Dimension des grenzüberschreitenden interkulturellen Remakes, wie beispielsweise der Rückgriff Hollywoods auf französische Filme, die Neuinszenierung von amerikanischen Filmen in Hongkong oder Hollywood-Filme nach Bollywood-Stil wurde als kulturübergreifende Übersetzung untersucht.¹⁴ Aus diesem Blickwinkel lässt es sich als Amalgamierung von ausserfilmischen Diskursen lesen, die

¹¹ „Unter alltäglicher Lebenswelt soll jener Wirklichkeitsbereich verstanden werden, den der wache und normale Erwachsene in der Einstellung des gesunden Menschenverstandes als schlicht gegeben vorfindet.“ Schütz, Luckmann 1979, S. 25. Die Lebenswelt ist hier aber nicht nur der Ort der alltäglichen Tätigkeiten, sondern eine „Sinnstruktur der Alltagsprache“ (Welter, 1986, S. 174). Mit „alltäglich“ wird die Lebenswelt als jener Wirklichkeitsbereich begriffen, der parallel zu unzähligen möglichen Wirklichkeiten existiert. Siehe auch: Welter 1986, S. 167, 174.

¹² Verbreitete Mischformen wie die Dokufiktion, das Dokudrama und das Mockumentary, die durch vielschichtige Erzählstrategien von der starren Gattungsdefinition abweichen, die die Zuordnung eines Films entweder zur Fiktion oder zum Dokumentarfilm festlegt, zeigen einen spielerischen Umgang mit dokumentarischen Stilen (der Gattungsunterschied wird heute nur als Frage des Stils begriffen). Die Überschneidungen von Fiktion und Dokumentation und die daraus resultierende hybride Verflechtung von Narration und Wirklichkeit bilden auch in der Kunsttheorie und der Kunst einen Diskurskomplex. Nach Roger Odin gibt es keinen eindeutig als Dokumentarfilm definierbaren Text. Als Vertreter einer semiologisch ausgerichteten Film-Lektüre vertritt er die Meinung, dass Filme lediglich dokumentarisierend bzw. fiktivisierend sein können. Ausschlaggebend ist nicht der Wirklichkeitsgehalt des Dokuments, sondern „das Bild, das sich der Leser vom Enunziator (Äusserungsinstanz wie Institution, Regisseur, Schauspieler oder Kameramann)“ macht. Die Opposition „dokumentarisierend“ und „fiktivisierend“ ist nicht ein Effekt des Textes, „sondern ein Effekt der Positionierung des Lesers gegenüber dem Film“. Vgl. Odin 2000, S. 125-146.

¹³ Die Aufsatzsammlung, „Play It Again, Sam. Retakes on Remakes“ von Andrew Horton und Stuart Y. McDougal beinhaltet soziokulturelle Analysen des Remakes aus Sicht der Cultural Studies. Horton und McDougal begreifen das Remake als Spiegel der aktuellen soziopolitischen Situationen, das anhand der Rekontextualisierung von vorhergehenden Erzählungen diese neu reflektiert. Durch die politische und ideologische Annäherung an folgende Fragen erweist das Remake sich als Mittel zur Geschichtsaufarbeitung und Identitätsfindung für den Hollywoodfilm: Wie und warum werden Hitchcock-Filme in der Filmgeschichte immer wiederholt bearbeitet, in welchen historischen Zusammenhang lässt sich die motivische Wiederholung des Robin-Hood-Stoffes in den USA einordnen und wie werden die bekannten Hollywood-Geschichten kulturell grenzüberschreitend eingesetzt und vermittelt? Sowohl die semiologische Medienanalyse als auch die Betrachtung des Remakes als selbstreflexives Werk in diesen Aufsätzen stellen die Methode der Cultural Studies dar. Über die Besonderheiten und Ansätze der Cultural Studies siehe: Hepp 1999, S. 13-23; Horton, McDougal (Hg.) 1998.

¹⁴ Mazdon 2002; Wills 1998, S. 147-161; Williams 2002, S. 151-168; Grindstaff 2002, S. 273-308.

z.B. gesellschaftliche Entwicklungen oder wissenschaftliche Belange, Produktions- und Rezeptionsbedingungen, politische Strategien und Zensurformen und unter anderem auch historische Umstände, ethnische und kulturelle Eigenschaften und die kollektive Identität miteinbeziehen. Besonders im Hinblick auf den Aspekt der Erneuerung, d.h., die interpretatorische Aktualisierung, wird das Remake in der Forschungsliteratur als produzierende, gestaltende und entwerfende narrative Form betrachtet. Trotz der eindeutigen Verwendung der Remake-Methode wurde die künstlerische Praxis von Huyghe, Wong und Jung bislang nicht eingehend im Hinblick auf den Remakediskurs untersucht. Auch dem für diese Künstler charakteristischen Spiel mit der Konstruktion von Fiktion und Lebenswelt und der Funktion des Gebrauchs von Ursprungsfilmen in ihren Werken wurde bisher wenig Aufmerksamkeit geschenkt.¹⁵ Im Rahmen dieser Arbeit soll gezeigt werden, dass die ausgewählten Künstler den aktuellen filmwissenschaftlichen Diskurs über das Remakeverfahren als besondere narrative Form in ihre Kunst einfließen lassen.

¹⁵ Vgl. Barikin 2012, S. 81.

2. Imitation im Kontext der Transkulturalität

2.1. Transkulturalität als thematischer Gegenstand filmischer Neubearbeitung

Wong, Jung und Huyghe verbindet nicht nur die Methode der filmischen Bearbeitung vorhandener Texte, ihre Arbeiten weisen darüber hinaus Parallelen auf, die durch ihr gemeinsames Interesse am Übersetzungsprozess und am Thema Identitätsbildung bedingt sind. Durch die Aktualisierung von fiktionalen Charakteren, narrativen Handlungen und stilistischen Merkmalen der jeweils ausgewählten Filme – denn die Geschichte der Vorlage wird in den künstlerischen Arbeiten auf eine andere räumliche, zeitliche oder kausale Ebene übertragen – verflechten sich fiktive Geschichten und Figuren eines in der Vergangenheit gedrehten Filmes mit realen Gegebenheiten der Entstehungszeit des Remakes. Da die Neuinszenierungen und die damit verbundenen Rollenspiele in Kombination mit anderen ethnischen, nationalen oder geschlechtlichen Kontexten eine Verschiebung, Abänderung und Erweiterung des bekannten filmischen Stoffs (Charaktere, Figurenkonstellationen und Dialoge) verursachen, gewinnen die Arbeiten eine neue Dimension auf der Bedeutungsebene. Der Erneuerungsaspekt besteht unter anderem in der ausstellungsspezifischen Situation und den autobiografischen und soziopolitischen Elementen, die zur Entstehung der Neuinszenierung beitragen. Die Auseinandersetzung mit paratextuellen Rahmungen in kulturübergreifenden Übersetzungen in Form eines Rollenspiels oder einer Reinszenierung heben in diesen Werken lokalspezifische Eigenschaften der Produktionsorte und Beteiligten hervor. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, bildet die Transkulturalität¹⁶ nicht nur ein wichtiges Thema für diese Arbeiten, sie ist ausserdem für die Positionierung ihrer künstlerischen Tätigkeit in der globalen zeitgenössischen Kunstszene von Bedeutung.

¹⁶ Hier ist der Begriff Transkulturalität passender als ähnliche Begriffe wie Interkulturalität oder Multikulturalität, da es mehr um die Verflechtungen und Hybridbildungen aus verschiedenen Kulturen im Kontext der jeweiligen lokalen Geschichte der Künstler geht. Wolfgang Welsch sagt, dass heute die Lebensformen aufgrund der kontinuierlichen globalen Zirkulation der Leute, Objekte und Ideen nicht mehr in eine nationale Kategorie eingeordnet werden können. „Die neuartigen Verflechtungen sind eine Folge von Migrationsprozessen sowie von weltweiten materiellen und immateriellen Kommunikationssystemen (internationaler Verkehr und Datennetze) und von ökonomischen Interdependenzen.“ Der traditionelle Kulturbegriff, der von vornherein eine ethnische Zuschreibung impliziert, kann mannigfaltige Verflechtungen, Überschneidungen und Übergänge zwischen verschiedenen Lebensformen, die nach Welsch die Modernität geprägt hat, nicht beschreiben. Welsch, online verfügbar unter: http://www.forum-interkultur.net/uploads/tx_textdb/28.pdf (Stand: 08. 09.2017), vgl. Bolscho 2005, S. 35.

Der Begriff „Transkulturalität“ im kunstwissenschaftlichen Kontext beruht auf zwei Konzepten.¹⁷ Erstens ist das gegenwärtige multikulturelle Weltverständnis nicht als Zusammenkunft von verschiedenen kulturellen Traditionen, sondern als ein historisches Wachstum eines interkulturellen Austauschprozesses und der kontinuierlichen Zirkulation von Materialien, Leuten und Ideen zu betrachten.¹⁸ Das bisherige Zentrum-Peripherie-Modell der globalen Zuordnung von „West“ und „Non-West“ und die damit verbundene Problematik der essentialistischen Kulturdefinition sind mittels eines transkulturellen Kulturverständnisses vermeidbar, da die Kultur als „the ceaseless transformation and adaption of ideas, including the reception of objects or images originating elsewhere“¹⁹ zu verstehen ist. Zweitens werden im Kontext der transkulturellen Geschichte Transformationen oder Integrationen bei den visuellen Erzeugnissen nicht als Einfluss, Fusion oder partielle Adaption, sondern als Hervorbringung neuer Artefakte im Prozess der „transcultural encounters and exchanges“ behandelt.²⁰ Wie im folgenden Abschnitt an den Beispielen von zwei Werken gezeigt wird, sind gerade zwei zentrale Ideen der Transkulturalität sehr prägnant als Themen bei Wong, Jung und Huyghe erkennbar: der Moment der kulturellen Übertragung als identitätsrelevante Erfahrung und Migrationsprozesse als Hervorbringung einer neuen Narration.

Ming Wongs einkanalige Videoarbeit „Angst essen / Eat Fear“ (2008)²¹ besteht aus der Nachinszenierung zentraler Szenen aus Rainer Werner Fassbinders „Angst essen Seele auf“ (1973), der die ungewöhnliche, gesellschaftlich nicht akzeptierte und tragisch scheiternde Liebesgeschichte zwischen der über 60-jährigen Emmi und dem über 20 Jahre jüngeren Marokkaner Ali erzählt. Schon durch die Ähnlichkeit des Titels wird darauf verwiesen, dass es sich bei „Eat Fear“ um eine Verarbeitung eines bereits existierenden Films handelt. Der aus Singapur stammende Künstler spricht in gebrochenem Deutsch alle Filmdialoge selbst und übernimmt auch alle Rollen – vom

¹⁷ Zur unterschiedlichen Perspektive und Fragestellung von transkulturellen Studien im Vergleich zu „World Art Studies“ oder „Global Art History“ siehe: Allerstorfer 2017, S. 29-33.

¹⁸ Vgl. Kaufmann, Dossin, Joyeux-Prunel 2015, S. 2, siehe auch: Gasparini, online verfügbar unter: <http://trafo.hypotheses.org/567> (Stand: 12.04.2017).

¹⁹ Kaufmann, Dossin, Joyeux-Prunel 2015, S. 2.

²⁰ Ebd., S. 1.

²¹ Die Premiere von „Angst essen / Eat fear“ (2008) fand im Berliner Künstlerhaus Bethanien statt, nachdem Ming Wong ein Residenzprogramm in Berlin absolviert hatte. Die Abschlussausstellung beinhaltete eine einkanalige Videoarbeit, die mithilfe eines alten Fernsehers aus den 70er-Jahren gezeigt wurde.

Marokkaner Ali, der in ihn verliebten, frustrierten älteren Emmi, Alis marokkanischer Geliebten bis hin zu Emmis Kindern. Ein Asiate, der mithilfe von Kostümierung, Perücken und Make-up in der Rolle eines nordafrikanischen Mannes oder in der einer europäischen Frau zu sehen ist, hat zunächst eine befremdliche und komische Wirkung auf den Betrachter. Dennoch konzentriert man sich als Zuschauer, sobald man das Mittel des Crossdressings²² und das Rollenspiel als Grundstruktur des Gestaltungskonzepts begreift und sich auf die narrative Ebene des Films einlässt, auf den schauspielerischen Akt der Imitation und die Inszenierung der Filmsets, sodass das parodistisch Anmutende und die Skurrilität wegfallen.²³ Ming Wongs künstlerische Arbeit besteht zunächst in der Umgestaltung der Rezeptionsbedingungen des Films, die auch Veränderungen in Bezug auf die Identität der Filmfiguren und die Geschichte des Films verursacht, und aus diesem Grund Irritationen beim Betrachter auslöst. Nicht nur die Tatsache, dass die einzelnen Rollen in einer Sprache gesprochen werden, mit der der Sprecher offenbar keineswegs vertraut ist, wirkt befremdlich auf die Wahrnehmungsgewohnheiten, auch die Kluft zwischen Darsteller und Dargestelltem löst eine starke Verunsicherung aus. Die Verkörperung von Figuren unterschiedlicher Herkunft (Deutschland und Marokko) und unterschiedlichen Alters und Geschlechts durch einen singapurisch-chinesischen Darsteller widerspricht allen Sehgewohnheiten. Falsche Betonungen und der fremde Akzent bei der Artikulation verlangen dem Rezipienten höchste Konzentration ab und machen ihn vom Lesen der gegebenen Untertitel abhängig. Der deutschsprachige Betrachter erhält zusätzlich die Möglichkeit, die untereinander eingeblendeten deutschen und englischen Untertitel zu vergleichen. Das Korrelat der geschriebenen Sprache in Entsprechung zu den gesprochenen Dialogen und der Vergleich zwischen Originalsprache und Übersetzung rücken bei der Betrachtung des Schauspiels in den Vordergrund. Obwohl im Rahmen der Ausstellung der unmittelbare Vergleich zum Quellfilm nicht möglich ist, ahnt der Betrachter

²² Ming Wongs Kunst als Cross-Dressing, vgl. Holschbach 2011, S. 180-185.

²³ Aufgrund der verfremdenden Wirkung werden seine Werke häufig als Parodie wahrgenommen. Er betreibt „ein subtil-ironisches Spiel mit interkulturellen Klischees, die er durch Nachinszenierung gezielt vorführt und ins Lächerliche zieht“. Vgl. Seyfarth, online verfügbar unter: <http://www.artnet.de/magazine/ming-wong-in-der-mk-galerie-berlin/> (Stand: 04.04.2014). Er kreiert eine „eigenartig leichte, fast absurde Atmosphäre, die trotz der ernsten Thematik voller Humor steckt und die Sinne öffnet.“ Vgl. Müller, online verfügbar unter: http://www.art-magazin.de/kunst/9796/radar_wolfgang_mueller?p=2 (Stand: 04.04.2014); Hu, online verfügbar unter: http://www.art-it.asia/u/admin_ed_feature_e/GPfvNUIKFEW298ugHqB1/ (Stand: 04.04.2014). Hu Fang ist ein Gründungsmitglied der Galerie Vitamin Creative Space, Guangzhou, die Ming Wongs Kunst vertritt. Er schrieb auch einen Text über Ming Wong im Ausstellungskatalog zu „Life of Imitation“ am Singapore Art Museum 2009.

aufgrund der bewusst etwas holprig und bemüht wirkenden Qualität der Dialoge, dass es sich bei dieser Arbeit um eine Nachinszenierung einzelner Originalszenen handelt (Abb. 9). Die filmische Erzählung der Vorlage dient Wong eher als Anleitung zu einer Handlung, innerhalb derer er die Dialoge des Ursprungsfilms wiederholt und dabei den Eindruck erweckt, er habe den Sinn nicht verstanden. Hinsichtlich der Nachahmung von Gesten und Sprechakten scheint die filmische Vorlage beinahe als Instruktion zu einer Sprachübung zu dienen. Fassbinders Film wird zum „Lehrbuch“, das zur Repetition, zum Auswendiglernen und als Muster für die schauspielerischen Gesten herangezogen wird. Der signifikante Sprachübungscharakter, den Ming Wong bereits in „Four Malay Stories“ (2004) zum Einsatz gebracht hat, einem Film, der die Minderheitenproblematik der Malaysier in Singapur thematisiert, wird nun in den Kontext der Immigrant*innenproblematik Kreuzbergs²⁴ gebracht. Zur Entstehungszeit von „Angst essen / Eat Fear“ (2008) lebte Ming Wong im Künstlerhaus Bethanien in Kreuzberg. Er sah eine Analogie zwischen der ethnischen Abgrenzung der türkischen Immigrant*innen in Deutschland und dem Zusammenleben von multiethnischen Gesellschaften in Singapur. In der 4-Kanal-Video-Installation „Four Malay Stories“ (2005, Abb. 10)²⁵ spielt Wong 16 verschiedene Rollen, die aus vier verschiedenen Filmen von P. Ramlee, dem berühmten malaysischen Kinomacher, übernommen sind. Für die Darstellung im Remake wählt er bewusst Szenen, in denen stereotype menschliche Beziehungsmuster zum Vorschein kommen, die durch das Aufeinanderprallen des traditionellen Kastensystems mit der modernen malaysischen Gesellschaft entstanden sind. Der Künstler, der nur sehr wenig Malaysisch spricht, wiederholt die Dialoge der ausgewählten Szenen immer wieder und passt dabei seine Aussprache soweit an, dass sie authentischer klingt. Die wiederholten Aufnahmen der Szenen wirken sich also nicht nur auf die Dramaturgie des Schauspiels aus, indem sie die pathetische Form der einzelnen Sequenzen verstärken, sie vermitteln den Eindruck didaktischer Übungen zur Perfektionierung des sprachlichen Ausdrucks. Je stärker er sich bemüht, desto absurder erscheint die Rollenwiedergabe, denn sein

²⁴ Ming Wong kommentiert die soziopolitische Situation in Kreuzberg im Interview mit Andrew Maerke: „Then Angst Essen / Eat Fear (2008), based on a Fassbinder's *Ali: Fear Eats the Soul* (1974), was personal because when I arrived in Berlin I ended up in Kreuzberg where all my neighbors were Turkish and it was not typical Germany, it was Turkey. Some of the people in Kreuzberg are second- or third-generation immigrants but things haven't improved for them. The German government has been really slow in dealing with this issue and I felt sympathetic to this situation, so to me the original film was the perfect analogy. Remaking that film was a wonderful testament to the idea that nothing has changed since 1974.“ Maerke, online verfügbar unter: https://www.art-it.asia/en/u/admin_ed_feature_e/xdWkvYHUJupNbYZQE1LM (Stand: 04.04.2014).

²⁵ „Four Malay Stories“ entstand als Projekt des Fringe Festivals Singapore (2005) und wurde im Rahmen der Jakarta Biennale (2009) und Venedig Biennale (2009) gezeigt.

Crossdressing bleibt aufgrund der fehlerhaften Rollenverkörperung auf der Ebene einer Drag Performance.²⁶ Indem der Künstler den Sprechakt von der semantischen Ebene isoliert und phonetisch verfremdet, weist er auf den Zusammenhang zwischen Interpretation und Verständnis in der zwischenmenschlichen Kommunikation und dem intermedialen Verhältnis von sprachlichem Ausdruck und sozialem Bild hin. Das „Four Malay Stories“ innewohnende Remake-Konzept stellt sich als Prozess des Fremdspracherwerbs, als Hineinwachsen in eine andere Ethnie, ein anderes Geschlecht oder ein anderes gesellschaftliches Umfeld dar. Diese Basisstruktur von Wongs künstlerischem Schaffen variiert und wiederholt er in verschiedenen kulturellen Kontexten. Auch im Falle des Fassbinder-Remakes „Angst essen / Eat Fear“ wird das Zusammenleben verschiedener Kulturen im Deutschland der 70er-Jahre thematisiert und auf die (damals) gegenwärtige Situation in Berlin-Kreuzberg übertragen.

Der Filminhalt, der die Einwanderungs- und Integrationsproblematik der 70er-Jahre in Deutschland thematisiert, und dabei auf die Isolierung und Marginalisierung von ethnischen Gruppen und die stereotypische Wahrnehmung von Gastarbeitern aufmerksam macht, erweitert die Frage nach der Diskrepanz zwischen dem „Erlernen“ einer Kultur und gesellschaftlicher Akzeptanz. In den Melodramen Fassbinders zeigen sich Unterdrückung und Gewalt nicht im Kampf zwischen Gesellschaft und Individuum, das Täter-Opfer-Verhältnis kommt im zwischenmenschlichen privaten Bereich zum Ausdruck.²⁷ Die Arbeitskolleginnen und Familienmitglieder im Film „Angst Essen Seele auf“ erscheinen vordergründig als angesehen in ihrem sozialen Umfeld, formen im Grunde aber eine Gesellschaft, die „gleichermassen konformistisch, unreif, spiessig und gewalttätig ist, wobei Gewalt sich sowohl nach innen als auch nach aussen entladen kann“²⁸. Genau die Darstellung von politischer Realität im privaten Lebensbereich, wie sie im Fassbinderfilm gezeigt wird, muss Ming Wongs Interesse geweckt haben. Bereits vor der Entstehung von diesem Werk reflektierte er die Machtverhältnisse der singapurischen multikulturellen Gesellschaft in seiner Analyse von stereotypen Figuren in alten malaysischen Filmen. Wongs Interesse an Fassbinders Werk, das sich bereits in

²⁶ Die Wirkung als Travestie ist hier im Sinne von Ausdruck der Differenz zu verstehen. Siehe Butler 1990, S. 1-18.

²⁷ „Opferung und Isolation werden nicht bloss in einer spezifisch deutschen urbanen Umgebung gezeigt, sondern auch an Orten, die dem Publikum bekannt sein dürften: Arbeitsplatz, Esstisch, Apartmentblocks mit engstirnigen Nachbarn und tyrannischen Vermietern, Supermarkt und Waschsalon, das Café an der Ecke und die kleine Kneipe.“ Elsaesser 2012, Berlin, S. 42.

²⁸ Ebd., S. 33.

„Lerne Deutsch mit Petra von Kant“ (2007), ein Remake von Fassbinders „Die bitteren Tränen der Petra von Kant“ (Deutschland, 1972) äussert, besteht nicht nur auf thematischer Ebene. Wongs zentrale erzählerische Mittel wie z.B. Rollenspiel, Mimikry und Spiegelung sind auch in Fassbinders Melodramen erkennbar. Die zwischenmenschliche Beziehungen entstehen durch den „Tausch zwischen dem Selbst und dem Anderen, eingebettet in die Dynamik von Projektion, Übertragung und Identifikation“²⁹.

Fassbinders Ali, verkörpert durch El Hedi ben Salem, befindet sich in einer zwiespältigen Situation. Er versucht, aus Liebe zu Emmi, sein Verhalten den deutschen Gepflogenheiten anzupassen, ohne jedoch deren Sinn zu verstehen. Je grösser der soziale Druck und sein Unverständnis, desto mehr flüchtet er ins Private, in seine persönliche Welt, die arabisch geprägt ist. Das Nachahmen von idealisierten sozialen Rollen endet in Fassbinders Film mit emotionaler Gewalt, die er gegen sich selbst richtet und sogar physisch spürbar wird, indem sie Schmerzen verursacht. Die Frage, inwieweit kulturelle Identität durch Eltern, Verwandte, Nachbarn, Freunde, also das soziale Umfeld, bestimmt wird oder Integration in eine fremde Gesellschaft durch Nachahmung der Körpersprache und Erlernen der Landessprache erreicht werden kann, drängt sich ins Bewusstsein. Indem der Künstler Alis Nachahmungsverhalten reinszeniert, stellt er die Nachahmung als Lernmethode für eine fremde Kultur ironisch infrage, und als in Deutschland lebender ausländischer Künstler reflektiert er gleichzeitig seine eigene Lebenssituation.

Durch das thematische Aufgreifen der Rolle des Fiktionalen in einem lebensweltlichen Raum und der Übersetzung einer fiktionalen Konstruktion in eine aktuelle soziopolitische Situation zeichnen sich auch die Arbeiten von Pierre Huyghe aus, der sich kontinuierlich des filmischen Remakeverfahrens als künstlerische Strategie bedient.

Huyghes Werk „L’Ellipse“ (1998, Abb. 11)³⁰ besteht aus drei Multiscreens und bezieht sich auf Wim Wenders Film „Der amerikanische Freund“ (Deutschland, Frankreich,

²⁹ Ebd., S. 48.

³⁰ Der Begriff Ellipse bezeichnet in der Filmsprache eine Montageform, durch die ein zeitlicher Sprung in der Handlung überbrückt wird. Der Zeitablauf wird reduziert auf zwei Einstellungen, die Beginn und Ende des Geschehens zeigen, die dazwischen liegende Zeitspanne wird durch einen Filmschnitt ausgedrückt.

1976-77).³¹ Auf dem linken und rechten Screen sind zwei in Paris spielende, aufeinander folgende Szenen aus dem Wenders-Film zu sehen, während auf dem mittleren Screen eine von Huyghe mit Super-Cam gedrehte Szene gezeigt wird. Hierbei handelt es sich um die Dokumentation der durch den Schnitt zwischen den beiden Wenders-Szenen „verloren gegangenen“ Aktion: den Weg der Hauptfigur vom Hotel zu einem Treffpunkt, den sie zuvor telefonisch vereinbart hatte. Die so entstandene Leerstelle, die bei Wenders nicht explizit gezeigt wird, greift der Künstler thematisch auf. Derselbe Schauspieler wie im Vorgängerfilm (Bruno Ganz) geht bei Huyghe 21 Jahre später diesen Weg, der vom Hotel aus gesehen auf der gegenüberliegenden Seine-Seite liegt. Trotz der Übertragung durch eine Digi-Betacam auf eine acht Meter hohe Wand bleibt der Kontrast zwischen der körnigen Textur des ursprünglichen 35mm-Films und der des matten, digital aufgenommen Materials noch klar sichtbar (Abb. 12). Die Bruchstelle zwischen dem im dokumentarischen Stil in Echtzeit und ohne Schnitt gedrehten Teil und dem fiktionalen Filmteil bildet in der Forschungsliteratur den Kernpunkt für die Debatte über Pierre Huyghes Kunst. Zu Recht wurde darauf hingewiesen, dass der Austausch zwischen Fiktionalem und Dokumentarischem im Zentrum seines künstlerischen Schaffens steht.³²

Nach Andreas Spiegls Rezension von Huyghes Soloausstellung in der Wiener Secession (1999) handelt es sich bei Huyghes künstlerischem Konzept um die Überschneidung bzw. Gleichsetzung von Wirklichkeitsrepräsentation mit fiktionaler Darstellung. Durch den Kulissenwechsel vom Studio in die Alltagssphäre (in „L’Ellipse“), den Einsatz von Laiendarstellern statt professionellen Schauspielern (in „Remake“) und die Integration der Probesituation in die filmische Szene (in „Snow White“ oder „The Third Memory“) wird der Alltagsraum als Bühne und das menschliche Verhalten als Rollenspiel dargestellt.

Im Unterschied zum Nouveau Realisme oder zur Nouvelle Vague, die den Film möglichst nah an die Bedingungen der Realität heranzuführen und deren Abstand zu verkleinern suchten, »dreht« es sich hier um eine Umkehrung – um den Versuch, eine Vorstellung von

³¹ Die Arbeit wurde zum ersten Mal im Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris (1998) in der Ausstellung mit Phillippe Parreno und Dominique Gonzalez-Foerster gezeigt. Wie Huyghe in seinem Interview mit Mark Lewis (kanadischer Videokünstler) angibt, ist die Grösse der Projektionsfläche für ihn wichtig (etwa acht Meter lang). Der Betrachter muss an drei Leinwänden entlanggehen, um das Geschehen zu verfolgen. Vgl. Interview mit Mark Lewis, „Moving Images“ (Kollaboration zwischen der Tate Modern Gallery und dem Central Saint Martins College of Art and Design). Das Interview mit Pierre Huyghe ist online verfügbar unter: <https://www.tate.org.uk/context-comment/video/moving-images-pierre-huyghe> (Stand: 01.05.2014)

³² Spiegl 1999, S. 75-76, vgl. Bovier 1996, S. 20.

Realität selbst dem Filmischen und damit dem Konstruierbaren nicht der Identität, sondern der Rolle anzunähern.³³

Spiegel behauptet, dass es im Fall der Gleichsetzung von realer Zeit (21 Jahre nach dem Dreh von „Der amerikanische Freund“) mit filmischer Zeit (zwischen zwei Szenen „verloren gegangene“ Zeit) in „L’Ellipse“ um die Verschränkung von Realitätsbild und fiktivem Bild geht.

Damit berührt Huyghe ein eigentlich mediales und formales Problem, das nach den Immanenzen, Grenzen und Überlappungen von filmisch konstruierter Fiktion und vermeintlicher Realität Ausschau hält. Sein Versuch, den einen »Zeit-Raum« in den je anderen zu verlängern, indem er beide in sukzessiver Folge nebeneinander projiziert, scheint nachvollziehbar, aber nicht konsequent: Denn die Übersetzung der vermeintlich »realen« Wegstrecke, die doch von einem anderen »Zeit-Raum« erzählen sollte, ins Filmische, unterliegt selbst den Bedingungen filmischer Konstruktion.³⁴

Spiegel kommt aufgrund seiner Beobachtung, dass dem Fiktionalen und dem Faktischen die gleichen medialen Bedingungen zugrunde liegen, zu dem Schluss, dass in Pierre Huyghes Arbeiten das sogenannte „Simulacra“³⁵ im Sinne von Baudrillard anklingt, das Aktuelle also durch das Virtuelle ersetzt wird. Aber geht es hier tatsächlich lediglich um die Dekonstruktion der filmischen Konventionen zur Illusionsbildung und um das Ersetzen der Realität durch mediale Repräsentationen?

Häufig unberücksichtigt blieben in der Forschungsliteratur der Bezug des Remakes zum filmischen Inhalt der Vorlage und die bildlichen Vergleiche zwischen den filmischen Szenen bei Wim Wenders und dem von Huyghe neu gedrehten Teil, doch die formalen und filmästhetischen Unterschiede sind es, die den Betrachter zum Vergleich der filmischen Details veranlassen: So fragt er sich z.B., was sich in der Zeitspanne von 21 Jahren verändert hat – wie der Drehort inzwischen aussieht, wie der Schauspieler sich verändert hat, welche neue Aufnahmetechnik verwendet wurde, usw.

Im entliehenen Teil aus „Der amerikanische Freund“ handelt es sich um eine Schlüsselszene des Films, in der der scheinbar todkranke Rahmenmacher Jonathan Zimmermann seinen gewohnten Alltag hinter sich lässt, um eine neue Identität als Auftragskiller anzunehmen. Auf der linken Leinwand ist der von Bruno Ganz gespielte Jonathan in seinem Hotelzimmer zu sehen (Abb. 13.). Durch seinen amerikanischen Freund, gespielt von Dennis Hopper, lernt er seinen Auftraggeber Minot kennen. Tom

³³ Ebd. S. 75.

³⁴ Ebd. S. 76.

³⁵ Ebd. S. 76. Spiegel nennt dies „Siegeszug des Virtuellen, das des Aktuellen allein bedarf, um noch etwas vor der Kamera zu haben“.

Ripley (Dennis Hopper) gleicht einem Held aus einem Westernfilm – Wenders spielt auf einige bekannte Figuren aus amerikanischen Filmen an³⁶ – und sieht sich als Botschafter der amerikanischen Kultur und des amerikanischen Lifestyles.³⁷ Jonathan vereinbart per Telefon ein Treffen mit Minot in dessen Wohnung auf der gegenüberliegenden Seine-Seite (Abb. 13). Von seinem Hotelzimmerfenster aus hat er den Blick auf die Schwaneninsel, auf der sich ein Modell der Freiheitsstatue befindet. Die rechte Leinwand zeigt Jonathan in Minots Wohnung, wo er die Mordwaffe erhält. Der Schnitt zwischen den beiden Handlungsorten (Jonathans Hotelzimmer und Minots Wohnung) bildet auf narrativer Ebene eine metaphorische Leerstelle, in der der Identitätswechsel der Hauptfigur stattfindet. Durch Huyghes Installation einer Zwischensequenz wird der Unterschied zwischen Wenders' filmischer Landschaft als „Dokumentation“ des damaligen Stadtbildes und dem neuen Pariser Stadtbild augenfällig. Eine Kopie der Freiheitsstau auf der Île aux Cygnes nahe dem Eiffelturm, die ihren Blick nach Westen – also in Richtung der amerikanischen Freiheitsstatue – richtet, ist bei Wenders in langen Einstellungen zu sehen (Abb. 14). Sie deutet auf Jonathans Sehnsucht nach der Befreiung von seiner alten Identität hin. Die Stadtlandschaft und Jonathans Wohnsituation spiegeln in den Wenders-Szenen seinen seelischen Zustand wieder, „Architektur, Stadt- und Wohnräume korrespondieren durch Raumaufbau und -ausschnitte ständig mit Jonathans körperlich-seelischer Verfassung. Die im Film »subkutan« eingesetzten Tunnelröhren werden dabei allmählich zum Raumsymbol für sein anämisches Blut-Kreislauf-System“.³⁸ Der Blick auf die Freiheitsstatue und der Weg durch dunkle Tunnels (Metrostation Bir-Hakeim) ist narrativ inszeniert und wird zum Sinnbild für die starre, eingeeengte Persönlichkeit Jonathans. Der Verbindungsweg zwischen Hotelzimmer und Treffpunkt, der über die Pont de Grenelle führen würde, wird nie im Bild gezeigt. Diese elliptische Funktion der Brücke wird nach 21 Jahren in Huyghes Film aufgehoben. Hier sieht man Bruno Ganz diesen Weg beschreiten. Die Gleichsetzung und parallele Durchführung des Fiktionalen und Dokumentarischen spielt auf die Ambivalenz seiner Person einerseits in der Rolle als Jonathan und andererseits als Schauspieler Bruno Ganz

³⁶ Auch die Anspielung auf Dennis Hoppers Rolle in „Easy Rider“ ist unmissverständlich.

³⁷ Ripley wird als amoralischer, abenteuerlustiger und lustorientierter Mensch gezeigt, der sich mit der amerikanischen Popkultur absolut identifiziert. Jonathan bildet den krassen Gegensatz dazu: Er ist einer altmodischen bürgerlichen Moral verhaftet. „Der Freund aus Amerika hat in seiner Wohnung lauter Versatzstücke der amerikanischen Kultur – von der Musicbox bis zum Cola-Automaten – und antwortet auf die Frage nach seinem Beruf: ‚I make money.‘ Jonathan dagegen betreibt sein Geschäft mit dem Ethos des alten Handwerkers und sammelt in seiner Werkstatt Apparate aus der Frühzeit des Kinos.“ Töteberg 2005, S. 27.

³⁸ Fleig 2005, S. 228.

an. Auch die Stadt Paris übernimmt diese doppelte Funktion als filmischer Schauplatz und lebensweltlicher Raum. Pierre Hyughes künstlerische Idee, die den Alltag als Rollenspiel und den Lebensraum als Bühne begreift, überträgt sich auf das aktuelle Stadtbild.³⁹ In einem Interview mit Barikin sagt Huyghe, er nehme die Rolle des Schauspielers, der sich im Zwischenbereich von Charakter und Vermittler befinde, zum Motiv und verbinde so vergangene Erinnerungen aus den fiktionalen Bildern mit der aktuellen Zeit der Entstehung der Nachinszenierung.

The actor's presence is linked to the acting. It cannot be described, it has this same relationship that the filmic has with the film. A phantom is a character from the in-between, trapped on a bridge between two banks, in a suspended time. L'Ellipse is the story of a phantom who, in actual reality, comes to haunt a gap that is missing in the narrative, one that has been built up in the memory of the spectator. It's the story of an actor who wanted to be present in the memory of the narrative that is mentally interpolated by the audience.⁴⁰

Paris ist zur globalen Metropole geworden, die täglich von unzähligen Touristen besucht wird. Das Paris der 70er-Jahre, wie es in Wenders Film dargestellt wird, befindet sich im Umbruch: Die häufig zu sehenden Baustellen weisen auf die Modernisierung der Stadt hin; der damalige industrielle Charakter ist 21 Jahre später einem polierten und verschönerten Stadtbild gewichen. Das Hotel, das einst mit Holztüren und farbigen Teppichen finster und hermetisch wirkte (betont durch die filmische Inszenierung), ist inzwischen einem hellen Marmorgebäude mit Glasfassade gewichen. Ironischerweise befindet sich die Freiheitsstatue, die von der Pont de Grenelle aus sichtbar ist, zur Zeit der Neuverfilmung zur Ausleihe an eine Ausstellung in Tokyo. Ein Plakat mit dem Hinweis, dass die Freiheitstatue sich zu diesem Zeitpunkt als Leihgabe in Tokyo befindet, füllt die entstandene Leerstelle. Die im Film von Wenders zum Ausdruck kommende zunehmende Angleichung des europäischen Stadtbildes nach amerikanischem Vorbild und die sich wiederholenden Aufnahmen von der Freiheitsstatue als Symptom für die Amerikanisierung werden in Pierre Huyghes „L'Ellipse“ thematisch aufgegriffen.⁴¹ Die Veränderung des Pariser Stadtbilds impliziert die Frage, ob der „amerikanische Traum“ bereits auf globaler Ebene angekommen ist

³⁹ Vgl. Royoux 2005, S. 187. „[...] both person and character, from the real individual in relation to the functions that he interprets or, more simply, executes, is not merely the source of original arrangements, playful and creative, for the subject. It is also, today, a source of reality that he must endure. Via the question of interpreter and concrete devices he operates, the question being asked is about the 'human', as opposed to the thematic, status of representation.“

⁴⁰ Barikin 2012, S. 113.

⁴¹ Wenders scheint die europäische Nachahmung der amerikanischen Kultur als zeittypisches Phänomen seiner Generation einzuschätzen. Die Annäherung der Stadtbilder von Hamburg und Paris an das New Yorker Vorbild und die häufige Verwendung von Amerikanismen in der deutschen Sprache im Film „Der Amerikanische Freund“ verdeutlichen diesen Aspekt. Vgl. Rauh 1990, S. 66-105.

und sich als Symbol der Utopie weltweit konkretisiert. Wenders' Auseinandersetzung mit der „Amerikanisierung der europäischen Lebenswelt“⁴² wird durch Pierre Huyghes Fortsetzung auf die Globalisierung der europäischen Lebenswelt erweitert.

Pierre Huyghes Remakekonzepte greifen die Übergangsstelle vom Faktischen zum Fiktiven und vom Fiktiven und zum Faktischen in unserer Lebenswelt auf. Huyghes Arbeiten scheint J. Rancières Betrachtungsweise von Fiktion und ihrer politischen Reichweite zugrunde zu liegen.

Das Reale ist immer ein Gegenstand der Fiktion, das heisst eine Konstruktion des Raumes, wo sich das Sichtbare, das Sagbare und das Machbare miteinander verknüpfen. Die herrschende Fiktion, die *konsensuelle* Fiktion leugnet ihre fiktionale Eigenschaft und gibt sich als das Wirkliche selbst aus und zieht eine einfache Trennlinie zwischen dem Bereich dieses Wirklichen und dem der Repräsentationen und Erscheinungen, der Meinungen und der Utopien.⁴³

Dieser Doppeleffekt, der das Dokumentarische zum integralen Bestandteil einer Fiktion macht und das Fiktionale nahtlos ins Dokumentarische übergehen lässt, verdeutlicht Huyghes Remakekonzept, das davon ausgeht, „dass das Wirkliche nicht alles ist, dass es also etwas gibt, das fiktiv und dennoch Teil der Wirklichkeit ist: das Supplement zum Wirklichen – ein Raum, in dem Neues geschaffen werden kann.“⁴⁴

Besonderes Interesse gilt in seinen Video-Arbeiten den transatlantischen Beziehungen und Globalisierungsprozessen. „L'Ellipse“ (1998) bezieht sich auf die amerikanische Kultur und ihre Verbreitung in Europa innerhalb der 21 Jahre, die zwischen Original und Remake liegen. Die Videoarbeit „Atlantic“ (1997), die auf drei Sprachversionen des gleichnamigen Films von Ewald André Dupont (1929) zurückgeht, hat die kulturelle Verschiedenartigkeit der einzelnen Sprachzonen zum Gegenstand. Im Film „Blanche-Neige Lucie“ (1997), der ein Interview mit der französischen Synchronsprecherin der Schneewittchenrolle in „Snow White and the Seven Dwarfs“ (Walt Disney, 1937) zeigt, geht es um den Rechtsstreit, den sie mit dem Disney-Konzern bezüglich dessen internationaler Vermarktungsstrategie geführt hat.⁴⁵ Immer wieder stehen die folgenden Fragen im Raum: Wie wurde die amerikanische Kultur in der Vergangenheit in Europa wahrgenommen? Wie unterscheiden sich die Distributionswege von damals im Vergleich zu heute? Wie ist das Verhältnis zwischen globaler Produktion und lokaler Rezeption? Huyghes Arbeiten halten die im Rahmen kultureller Übersetzungsprozesse

⁴² Ebd., S. 65.

⁴³ Rancière 2009, S. 91.

⁴⁴ Martinez Mateo 2018, S. 137.

⁴⁵ Disney hat ohne das Einverständnis der Synchronsprecherin ihre Stimme (über den Film hinausgehend) für Vermarktungszwecke verwendet.

entstandenen sozialen und mentalen Veränderungen in filmischer Postproduktionsform fest (z.B. als Remake, Fortsetzung oder als Synchronisierung).

Wie die vorangegangenen Beispiele von Wong und Huyghe zeigen, sind Übersetzung, Rahmung und das Schaffen von „Zwischenräumen“ in ihren Werken eng mit Überlegungen zu globaler und lokaler Identität verbunden. Wongs Remake-Konzepte sind der Mobilität des Künstlers und seines häufigen Ortswechsels unterworfen. Gerade das globale Unterwegssein und die jeweiligen lokalen Begebenheiten greift der Künstler thematisch auf. Durch die seriellen Verbindungen zwischen den Arbeiten, in denen immer der Künstler als Schauspieler auftritt und die Situation des Fremdspracherlernens wiederkehrt, erweitert sich die Frage nach sozialem Erlernen durch Imitation und sozialer Integration in den verschiedenen Kulturkreisen. Die von ihm verwendeten Sprachen sind inzwischen zahlreich geworden: englisch, malaysisch, italienisch, japanisch, taiwanesisch, deutsch, amerikanisch, chinesisch. Die ambivalente Umkehrung von Fiktion und Lebenswelt in Pierre Huyghes Arbeiten führt zu tieferem Verständnis, wenn man die Rolle der Fiktion in Bezug auf die heutige Globalisierung historisch rekonstruiert. Die in Huyghes Arbeiten enthaltenen kulturellen Transfers führen Modernität und Urbanität in der postkapitalistischen Gesellschaft als utopische, fiktive Modellvorstellungen aus. Die Arbeiten „L’Ellipse“ (1998) und „Les Grand Ensembles“ (2001), in denen durch Überlappungen von fiktionalen und aktuellen Bildern eine Brücke zwischen der Geschichte der Urbanisierung während der Nachkriegszeit Frankreichs und der heutigen globalen Metropole Paris geschlagen wird, machen auf die enge Verbindung zwischen den herrschenden Vorstellungsbildern und den tatsächlich sichtbaren Bildern aufmerksam. Spannender und komplexer wird die Bedeutung „Remake als kulturelle Übersetzung“, wenn ihre künstlerischen Auseinandersetzungen mit den lokalen Begebenheiten im Ausstellungskontext berücksichtigt werden. Die Thematisierung der Transkulturalität in den zu untersuchenden Arbeiten ist nicht nur auf das persönliche Interesse der Künstler, sondern auch auf die Rahmenbedingungen der Werkentstehung zurückzuführen. Denn thematische Parallelen mit den internationalen Biennalen, die seit den späten 90er-Jahren bei der Präsentation von zeitgenössischen Kunstwerken auch den sog. postkolonialistischen Diskurs und damit einhergehende Debatten über Modernität, Urbanisierung und hybride Identitäten miteinbeziehen, sind hier nicht zu übersehen.⁴⁶

⁴⁶ Postkolonialistische Ansätze beschäftigen sich mit im Prozess der Kolonialisierung entstandenen kulturellen Formen, sowohl im kolonisierten als auch im kolonisierenden Raum. Die

2.2. Transkulturalität als Ausstellungsthema in der lokalen und globalen Kunstszene

Die thematische Fokussierung auf die Transkulturalität bei Wong, Huyghe und Jung sind u.a. auf ihren Werdegang als Künstler und ihre Bedeutung auf dem globalen Kunstmarkt zurückzuführen. Wenn man ihre Karrieren verfolgt, fällt auf, dass sie (geboren in den 1960er- und 1970er-Jahren) einer Künstlergeneration angehören, die die internationale Kunstszene selbst im Rahmen eines Auslandsstudiums oder der Teilnahme an Künstlerresidenzprogrammen im Ausland kennengelernt hat. Durch das Ausstellen ihrer Werke in grossen Länderausstellungen oder auf Biennalen/Triennalen im globalen Kontext und das Bewusstsein der Anwesenheit von internationalem Publikum hat, neben den Trends der globalen Kunstszene, Einfluss auf die Herstellung ihrer Kunst gewonnen. Der internationale Bekanntheitsgrad führte darüber hinaus dazu, dass sie in der jeweiligen nationalen Kunstszene als wichtige Persönlichkeiten gefeiert wurden und ihre Werke schliesslich auch als Vertreter ihres Landes in den Nationalen Pavillons in Venedig ⁴⁷ präsentierten. Wenn man ihren sozialen Status gemäss Ulf Hannerz' Kategorisierung des Künstlers als globaler Arbeiter beschreibt, kommt Yeondoo Jung der Status des „Beento“⁴⁸ zu, der die in Weltstädten wie London oder New York erlebte Kultur und Lebensweise in seine Heimat transportiert. Da er durch Ausstellungen und die Teilnahme an Studioprogrammen im Ausland weiterhin im internationalen Kontext arbeitet, beschränkt sich seine Position nicht auf die Vermittlung vergangener Erfahrungen. Ming Wong und Pierre Huyghe gehören in diesem Sinne zu den „transnational cultural workers“ ⁴⁹, die abwechselnd in verschiedenen europäischen Städten wie Amsterdam, Berlin oder Paris, oder auch in Amerika, Südafrika oder Asien leben und arbeiten. Dieses Künstlerbild ist durchaus

gesellschaftlichen und kulturellen Folgen dieser Epoche werden in Bezug auf die heutigen sozialen Erfahrungen der Menschen untersucht. Die Strukturbildung der sog. Globalisierung wird dabei als unmittelbare Konsequenz der kolonialen Machtausbreitung verstanden. Die Verbindung zwischen der Modernisierung der Kolonialgebiete und der Machtausdehnung des Westens bildet den Ausgangspunkt der Globalisierung, somit wird die fortschreitende Globalisierung als Bewegung vom Zentrum aus in die Peripherie, von Westen aus nach Osten verstanden. Vgl. Giddens 1996, S. 85.

⁴⁷ Die Besonderheit der Venedig Biennale, die als internationale Kunstausstellung seit 1895 besteht, ist ihre Eigenschaft als Ort des internationalen Wettbewerbs (dem Prinzip der Olympiade nicht unähnlich) durch das System der nationalen Pavillons. Die Künstler, die hier ausstellen, erhalten eine Art Botschafterstatus für ihr eigenes Land. Die dem Kulturministerium angegliederte nationale Kulturberatungsstelle finanziert und unterstützt die teilnehmenden Künstler und sorgt somit für ihren gesteigerten Bekanntheitsgrad auf internationaler Ebene. Pierre Huyghe stellte 2001 im französischen Pavillon aus, Yeondoo Jung 2005 im koreanischen Pavillon und Ming Wong 2009 im singapurischen. Zum nationalen Charakter der Pavillons und der Konkurrenzsituation in kultureller, ökonomischer und politischer Hinsicht siehe: J. Kim 2005. Vgl. dazu auch: Gibbons 2003.

⁴⁸ Bydler 2004, S. 31. Vgl. dazu auch: Hannerz 1997, S. 123.

⁴⁹ Bydler 2004, S. 32.

vergleichbar mit dem „nomad artist“⁵⁰, das von Deleuze und Guattaris in Anlehnung an ihr Nomadology-Konzept in den 90er-Jahren entwickelt wurde.⁵¹ Die internationalen Karrieren von Ming Wong und Yeondoo Jung begannen durch die Netzworkebildung innerhalb der bekannten Kunstakademien in Kunstzentren wie New York oder London. Yeondoo Jung erhielt den MAF-Titel an der Goldsmith Academy in London, Ming Wong besuchte die Slade Academy of Art.⁵² Darüber hinaus steigerten sie ihre Popularität im Rahmen von länderübergreifenden Biennalen/Triennalen und internationalen Künstlerresidenzprogrammen, wie z.B. das PSI Contemporary Art Center International Studio Program (New York), an dem Jung 2004 teilgenommen hat, das Künstlerhaus Bethanien International Studio Programme (Berlin), an dem Wong (2007-2008) beteiligt war und das Artist in Residence Programme des DAAD (Berlin), dem Pierre Huyghe (1999-2000) beiwohnte.⁵³ Für Huyghe dienten zwei Ausstellungen von 1995 („Installation, Cinéma, Vidéo, Electronique.“, 3ème Biennale d’art contemporain, Lyon) und 1996 („Traffic“, organisiert vom CAPC, Musée d’art contemporain, Bordeaux) als Sprungbrett für seine internationale Karriere. Ab dem Jahr 1996 stellte er in Deutschland, Dänemark, den Niederlanden, Belgien und den USA aus. Nicolas Bourriaud, der Kurator der Ausstellung „Traffic“, brachte Huyghe mit Künstlern wie Phillip Parreno, Dominique Gonzalez-Foerster und Liam Gillick zusammen; er war es auch, der den Begriff „Relational Art“⁵⁴ prägte. Huyghes Kollaboration mit diesen Künstlern in den

⁵⁰ Ebd., S. 32. Vgl. Deleuze, Guattari, 2005, S. 492-494.

⁵¹ Zur zunehmenden Emigration der international tätigen Künstler in die europäischen und nordamerikanischen Kunstzentren siehe:

Wu, online verfügbar unter: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/biennials-without-borders> (Stand: 02. 07. 2018).

⁵² Für den aus Europa stammenden Pierre Huyghe war ein Studium im Ausland kein notwendiger Schritt für eine globale Netzworkebildung. Der Beginn seiner Karriere war jedoch begleitet von der Teilnahme an diversen internationalen Studioprogrammen.

⁵³ Bydler geht davon aus, dass Ausstellungsformate wie Biennalen oder landesbezogene Ausstellungen eine neue Schicht von „Weltbürgern“ in der internationalen Kunstszenen hervorbringen, die sich beispielsweise als „nomad artists“ oder „jetset curators“ bezeichnen lassen. Die folgende Beschreibung von Bydler erklärt auf anschauliche Weise den sozialen Status eines global agierenden Künstlers: „Artists supported themselves for years in various residency programmes and circulated in biennial shows as notorious urban nomad artists. The question of location seemed hopelessly obsolete and even meaningless to artists who lived in one country, worked in a second, and exhibited in yet another, or who released their work instantly to electronic sites.“, Bydler 2004, S. 14.

⁵⁴ Mit dem Begriff „Relational Art“ versucht Bourriaud, methodische Gemeinsamkeiten zwischen Künstlern seiner Generation wie Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Dominique Gonzalez Foerster, Rirkrit Tiravanija und Liam Gillick zu erläutern. Als Ausgangspunkt wurde „the realm of human interactions and its social context“ festgelegt und die „temporary micro-communities“ als beliebte Form für die Gestaltung gewählt, die zur gemeinsamen Nutzung und dem kollektiven Austausch von Kunsthappenings auffordert. Der Kerngedanke dieser Praxis beruht auf dem direkten Einbringen der Kunst in die Gesellschaft durch Events, Feste und Bühnenaktionen. Zur Beschreibung von Huyghes Arbeiten in Bezug auf „esthétique relationnelle“ siehe: Barikin 2012, S. 74-75. Vgl. Bourriaud 2002 A, S. 113, 2002 B, S. 43; Kat. Ausst. Bordeaux 1996.

Jahren 1997⁵⁵ und 1998⁵⁶, seine Soloausstellung in der Marian Goodman Gallery in New York⁵⁷ und schliesslich die Ausstellung im Französischen Pavillon der Venedig-Biennale 2001⁵⁸ führten zu einer breiten Akzeptanz seiner Werke auf globaler Ebene, so dass er weiterhin weltweit auf Biennalen ausstellen konnte (2002 in Shanghai, 2004 in Gwangju und 2006 auf der Whitney Biennale in New York). Yeondoo Jungs Biennale-Einladungen häufen sich seit der Shanghai Biennale 2002, bei der er einen Jury-Preis gewann⁵⁹, und der Istanbul Biennale 2003.⁶⁰ Ming Wongs Teilnahme an der Ausstellung des singapurischen Nationalpavillons (Venedig-Biennale, 2009) und der darauffolgenden Auszeichnung mit dem „Special Mentions Award“ steigerten, neben Homi Bhabhas Lob⁶¹, seine Popularität in kürzester Zeit enorm. Im Rahmen solcher Veranstaltungen werden die Arbeiten dieser Künstler auch zusammen präsentiert, so z.B. auf der Shanghai Biennale 2002 (Jung und Huyghe) und der Gwangju Biennale 2004 (Huyghe und Wong). Jung, Huyghe und Wong, die sich sowohl im physischen Sinne als auch den Inhalt ihrer Arbeit betreffend über nationale Grenzen hinweg bewegen, stellen in ihren Werken einen nationalen Bezug her, transportieren diesen jedoch gleichzeitig auf eine globale Ebene. Die Verknüpfung von lokalen Spezifika und universellem Anspruch hat der Filmwissenschaftler Hamid Naficy in seiner Untersuchung des „National Cinemas“ sehr treffend als „situated but universal“⁶² bezeichnet.

Es ist vornherein klarzustellen, dass diese Arbeiten vom jeweiligen Künstler nicht bewusst zur Repräsentation ihrer eigenen kulturellen Identität hergestellt wurden. Dennoch steht die Beschäftigung mit der eigenen Kultur mit ihrer Künstlerposition im globalen Kunstmarkt und ihrer Beziehung zum multikulturellen Kunstsystem⁶³ zusammen. Da sie ihre subjektivistischen Narrative global ausstellen und im

⁵⁵ „Moment Ginza“, Magasin/Centre National d'Art Contemporain, Grenoble, Färgfabriken, Stockholm 1997.

⁵⁶ „Dominique Gonzales-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno“, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1998-1999.

⁵⁷ „Even More Real than You“, Marian Goodman Gallery, New York, 2001.

⁵⁸ Le Château de Turnig, Pavillon Français, 49. Biennale di Venezia, Venedig, 2001.

⁵⁹ „Urban Creation“, Shanghai Biennale, Shanghai Art Museum, 2002. Hier lernte er Barbara London kennen, die als Kuratorin im MOMA in New York eine Ausstellung für ihn organisierte, die wiederum zum Ankauf seines Werk „Documentary Nostalgia“ führte.

⁶⁰ „Poetic Justice“, Istanbul Biennale, Istanbul, 2003. Seit 2003 stellt Yeondoo Jung seine Arbeiten auch in europäischen Ländern aus.

⁶¹ Für Bhabha sind Wongs Arbeiten „both very clever in artistic terms and also very socially perceptive.“ Er erkannte einige Konzepte wie „mimicry“ oder „difference“ aus seiner Schrift „Location of Culture“ in Ming Wongs künstlerischer Strategie wieder. Vgl. Tan, online verfügbar unter: http://www.art-it.asia/u/admin_ed_feature_e/zoJ9KmD2WbsCuPreEwj1/ (Stand: 12.04.2014).

⁶² Naficy 2007, S. 10.

⁶³ Über das System der zeitgenössischen Kunst und ihren Anspruch an die Globalisierung und Professionalisierung siehe: Stichweh 2016, S. 75-84.

internationalen Kontext vermitteln wollen, sind ihre Kunstsprachen lokalspezifisch aber gleichzeitig global kodiert. Im Kontext des zeitgenössischen Kunsttrends, der durch kulturelle Diversität⁶⁴ und das globale Marktsystem geprägt ist, können diese sich global bewegendenden Künstler als „Being singular plural searching for the universal recognition of difference“⁶⁵ beschrieben werden. Im Prozess der Angleichung und Differenzierung werden die gegenwärtigen künstlerischen Arbeiten ins globale System integriert und bewertet. So ist gelegentlich zu beobachten, dass international agierende Kuratoren oder Kritiker die regional verankerte traditionelle Ästhetik und unterschiedliche politische Fragen, die in zeitgenössischen Kunstwerken präsent sind, zu stark betonen oder ganz ignorieren. Obwohl die Reflexion eigener Kultur in der heutigen künstlerischen Produktion generell stark sichtbar ist, werden nur bei bestimmten Künstlern die Herkunft und ihre ethnokulturelle Identität als Hauptaussage ihrer Werke kommuniziert. Diese Polarität, die in der Rezeption der zeitgenössischen Kunstproduktion im Prozess der Delokalisierung und Relokalisierung zum Zweck einer globalen Popularität⁶⁶ entsteht, ist in der folgenden Arbeit im Kontext der Ausstellungspraxis seit den 90er Jahren diskutiert. Denn die Frage nach der nationalen Identität berührt nicht nur die Werkdeutung und die künstlerische Intention, sie ist als Themenkomplex zu beleuchten, der im Rahmen eines Ausstellungsformats wie das der internationalen Biennalen seit den 90er-Jahren im Zusammenhang mit der postkolonialen Theorie an Aufmerksamkeit gewinnt. Diese Theorie bringt die koloniale Expansion mit der Globalisierung als Folge der Moderne und der weltweiten Ausbreitung – nicht nur von Märkten, sondern auch von Kultur – in Verbindung und beschreibt sie als eine Bewegung vom Zentrum ausgehend in die Peripherie.

Charlotte Bydler merkt in ihrem Buch „The Global Artworld Inc.“ an, dass Globalisierung und Multikulturalismus als Themen in der Kunst seit den 90er-Jahren besonders im Kontext der internationalen zeitgenössischen Biennalen sehr populär wurden.⁶⁷ Die Tendenz verschiedener Ausstellungen, sich einem bestimmten Land oder einer

⁶⁴ Zu New York als durch Vielfalt und Diversität ausgeprägte Weltstadt siehe: J. Park, 2014, S. 229.

⁶⁵ Ebd., S. 229.

⁶⁶ Diese Art von De- und Relokalisierung generiert eine neue Richtung der Werkrezeption. Dossin und Joyeux-Prunel erklären die internationale Rezeption des Postimpressionismus mit geopolitischen Fragen: Welche Künstler werden in Relation gesetzt? Welche Werke werden ausgewählt und weggelassen? Welcher Bilder bedienen sich Vermittlungsinstanzen und Medien für die Publikation? Die Zusammenkunft der Divisionisten, Symbolisten und Nabis als vereinte Nachfolger der Impressionisten zum internationalen Erfolg der französischen Avantgarde forderte manche Künstler zur thematischen Modifizierung und Titelveränderung der Werke auf. Vgl. Joyeux-Prunel, online verfügbar unter: <http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1003&context=artlas> (Stand: 14.10.2017).

⁶⁷ Bydler 2004, S. 55-69. Vgl. Rogoff 2009, S. 106-116.

bestimmten Region zu widmen, und die steigende Zahl internationaler Ausstellungen, die die Globalisierung und ihre Folgen als thematischen Schwerpunkt setzen, belegen diese Aussage.

By the early 1990s, it was significant in international curatorship to present artists with as wide a range of national connections as possible. Exhibitions thematized the globalization process by their invitation of artists with varied places of birth, new media artworks, and subjects concerning space, displacement, translation, and cultural identity.⁶⁸

Einem bestimmten Kontinent, Land oder einer bestimmten Region gewidmete Ausstellungen wie „Africa Explores“ (New York, 1991), „Inside Out: New Chinese Art“ (San Francisco, 1998)⁶⁹, „Contemporary Art in Asia. Traditions/Tensions“ (Asia Society Gallery, The Queens Museum of Art, The Grey Art Gallery of New York University, New York, 1996)⁷⁰, „Thermocline of Art. New Asian Wave“ (ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, 2007)⁷¹ oder auch transkulturelle Ausstellungen⁷², die zeitgenössische Kunst ohne nationale Grenzen unter einem pauschalen Begriff zusammenfassen, wie z.B. „Magiciens de la Terre“⁷³ (Centre Pompidou, Paris, 1989), „Partage d'Exotismes“⁷⁴ (5. Biennale de Lyon, 2000) oder „Cities on the Move“ (Secession, Wien, CAPC musée d' art contemporain, Bordeaux, 1997-98)⁷⁵,

⁶⁸ Bydler 2004, S. 49.

⁶⁹ Kat. Ausst. San Francisco 1998.

⁷⁰ Die von Apinan Poshyananda kuratierte Ausstellung „Contemporary Art in Asia“ ist ein Ergebnis der Zusammenarbeit von fünf Kommissionären aus fünf Ländern (Indonesien, Indien, Philippinen, Südkorea und Thailand). Die Ausstellung wurde nicht nach den landesspezifischen Themen gegliedert, sondern einer Gemeinsamkeit der genannten asiatischen Länder gewidmet. Die Erfahrungen mit Globalisierung und Modernisierung wurden in den Vordergrund gebracht. Die Rückwendung zur kolonialistischen Epoche und die Thematisierung von Traditionsverlust in der Moderne wurden im Zusammenhang mit Asiens kultureller Identität ins Bewusstsein gerückt.

⁷¹ Kat. Ausst. Karlsruhe 2007.

⁷² Bydler unterscheidet zwischen „transcultural exhibitions“ und „single-nation art exhibitions“. Die „transcultural exhibitions“ präsentieren Künstler aus verschiedenen Ländern ohne geopolitischen Hintergrund, während die „single-nation art exhibition“ nur auf eine Nation eingeht und ihren spezifischen geschichtlichen Zusammenhang erläutert. Vgl. Bydler 2004, S. 66-67.

⁷³ „Magiciens de la Terre“, kuratiert von Jean-Hubert Martin, dem ehemaligen Direktor des Musée National d'Art Moderne, gilt als die erste internationale Ausstellung, die die zeitgenössischen Kunstwerke ohne eurozentrische Idee, hierarchische Struktur oder West-Ost-Dichotomie präsentierte. Vgl. Bydler 2004, S. 56-60.

⁷⁴ Siehe Thierry Raspails und Thierry Prats' Ausstellungskonzept bei „Partage d'Exotismes“, 2000. Vgl. Gonçalves, online verfügbar unter: http://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=163 (Stand: 13.04.2014).

⁷⁵ Kat. Ausst. Wien, Bordeaux 1997, 1998. Hou Hanrus Bild von Asien als hybrider Ort, in dem die Elemente der Moderne und Postmoderne durchmischt sind, zeigte eine bislang unbekannte Seite der asiatischen Kultur. Es steht im Gegensatz zu dem verbreiteten, an den Orientalismus angelehnten Asienbild. Die Verstädterung als Folge des schnellen Wachstums der Industrie wird in der Ausstellung als ungelöster Konflikt zwischen der traditionellen Wertevorstellung und dem modernen Kapitalismus dargestellt. Aufgrund des grossen Erfolgs wurde aus diesem Projekt eine zweijährige Wanderausstellung, die auch in London und Bangkok Station machte. Heute ist die Beschreibung Asiens als hybrider Raum ein sehr beliebtes und gängiges Ausstellungsmotiv geworden.

wenden sich den Themen Zentrum/Peripherie, Ost/West, Interkulturalität, kulturelle Differenz und kulturelle Identität, Globalisierung und Verstädterung zu.⁷⁶

Besonders die Biennale in Venedig präsentiert sich seit den 90er-Jahren als transnationaler und transkultureller Ort. Die Errichtung afrikanischer und asiatischer Länderpavillons und das Einladen ausländischer Künstler in die nationalen Pavillons verdeutlichen die Tendenz zur globalen Ausweitung⁷⁷ und das steigende Interesse an verschiedenen Kulturen.⁷⁸ Die grosse Akzeptanz zeigt sich bereits bei der Themenauswahl und der Entscheidung über die Auswahl der Künstler. Die 45. Biennale „Punti cardinali dell’arte“ (1993), kuratiert von Achille Bonito Oliva, hatte sich dem Thema Transkulturalismus zugewandt und somit einer kritischen Haltung gegenüber der auf westliche Kunst beschränkten Werkkanonisierung Ausdruck verliehen und einen Perspektivenwechsel nach aussen eingeleitet.⁷⁹ Die 49. Biennale „Plateau of Humankind“ im Jahr 2001 (verantwortlicher Kurator Harald Szeemann), die durch die Teilnahme von 65 Ländern den bis dahin grössten Kreis der internationalen Kunstszene abdeckte, musste sich allerdings der Kritik aussetzen, dass sich das Kuratorium aus „westlichen“ Kunstinstitutionen und Akademien zusammensetzte und die vorgegebenen Themen ausserdem keine fremde Perspektive zuliesse.⁸⁰ Die Biennale von Francesco Bonami „Dreams and Conflicts – the Viewer’s Dictatorship“ (2003) verzichtete auf eine spezifische Themenvorgabe und teilte die Ausstellungsfläche in verschiedene Sektionen, die die geopolitische Situation der Welt widerspiegeln sollte. Renommierter Kuratoren von verschiedenen Kontinenten, wie z.B. Hou Hanru (China/Paris), Gabriel Orozco (Mexiko/New York), Carlos Basualdo (Argentinien/New York) oder Hans Ulrich Obrist (Deutschland, Paris, London), stellten zeitgenössische Kunst aus verschiedenen Regionen im Hinblick auf ihre Tradition, ihre Geschichte und ihr Kunstverständnis aus.⁸¹

⁷⁶ Ein jüngeres Projekt zu diesem Thema ging vom GAM (Global Art and the Museum) aus, das 2006 am ZKM in Karlsruhe gestartet wurde. Dazu gehören folgende Publikationen: Weibel, Buddensieg (Hg.) 2007; Belting, Buddensieg (Hg.) 2009; Belting et al. (Hg.) 2011; Belting, Buddensieg, Weibel (Hg.) 2013.

⁷⁷ Die Einrichtung der afrikanischen Länderpavillons von Zimbabwe und Nigeria erfolgte bei der Biennale „Dimensione futuro: L’artista e lo spazio“ von Giovanni Carandente (1990). 1993 konnten auch der Senegal und die Elfenbeinküste und 1995 Korea Länderpavillons einrichten. Vgl. Bydler 2004, S. 104.

⁷⁸ Vgl. Bydler 2004, S. 105.

⁷⁹ „Kultur“ ist aufgrund der wissenschaftshistorischen Konstruiertheit im Fach Ethnologie ein sehr umstrittener Begriff. Zum Konzept der Kultur- und Interkulturalitätsdebatte zwischen der essentialistischen und der dekonstruktivistischen Position siehe: Buden 2008, S. 9-28.

⁸⁰ Vgl. Bydler 2004, S. 105.

⁸¹ Vgl. Bydler 2004, S. 106 und J. Kim 2005, S. 232. Siehe auch Robert Storrs Artikel „Harry’s Last Call“, der die manieristische Wiederholung von Szeemanns Programm kritisiert. Storrs et al., 2001, S. 158-159.

⁸² Vgl. Bydler 2004, S. 108.

Während die Ausstellungen in Venedig mit einem ideologiefreien Multikulturalismus (Welt als Koexistenz von global vernetzten, pluralistischen Gesellschaften)⁸² den Globalisierungsdiskurs weiterführten, gewichten neu entstandene Biennalen im Asien-Pazifik-Raum, wie z.B. die Gwangju Biennale (1995)⁸³, die Shanghai Biennale (1996)⁸⁴ und die Fukuoka Asian Art Triennale (1999)⁸⁵ postkoloniale Fragestellungen sehr viel stärker. Globalisierung wird hier eng mit der kolonialen Expansion und der Verwestlichung der kolonialisierten Gesellschaften in Verbindung gebracht. Diese Biennalen verstehen sich als Plattform für eine positive lokale Identitätsbildung innerhalb des asiatischen Raums, die durch grenzüberschreitende Dialoge erprobt werden kann. Translation und interkulturelle Kommunikation wurden als Ausstellungsthemen lanciert und der interpretative Rahmen für Globalisierungsthemen wurde durch Symposien und Künstlerworkshops ergänzt, zu denen populäre

⁸² Vgl. Bydler 2004, S. 104.

⁸³ Die erste zeitgenössische Kunstbiennale in Korea fand in Gwangju statt, die Stadt, die durch die Revolte gegen den Diktator, Du-hwan Chun und die darauffolgenden Massaker durch das Militärregime im Jahr 1980 bekannt geworden ist. Die Biennale-Komitee erhielt massive finanzielle Unterstützung durch den Staat. Gwangju sollte ein neues Image als internationale Kulturstadt verliehen werden. Im Vergleich zu westlichen Biennalen nahm diese seit ihrer Entstehung ortsspezifische soziale Problematiken und asiatische Identitätsbildung als Biennalethemen auf. Nach massiven Kritiken an der 1. und 2. Biennale, die zu sehr auf den westlichen Werke-Kanon fokussiert war, wurden bei der 3. Biennale viel mehr asiatische Künstler eingeladen (40%) und die asiatische Kunst in den Vordergrund gestellt. Die Debatte um „Eastern-local“ und „Western-global“ in dieser Biennale wurde als plakativ und simplifizierend wahrgenommen. Der Biennale-Direktor Suk-Won Chang äussert sich im Biennalekatalog so: „The West-centralized view of contemporary art is still disillusioned with the idea that the West still rules the world. It should be restructured in various alternatives. A truly globalized culture will be born as innumerable visions are presented and integrated in such ways as to incorporate the whole in an active and critical structure.“ Dies zeigt den Gedanken der stereotypischen Paarbildung West/Ost als dominierend/dominiert. Die Teilausstellung „Invisible Boundary. Metamorphosed Asia“, kuratiert von Tani Arata, zeigt dagegen eine neue Annäherung an das Thema „Asianess“. Die Ausstellung verzichtet weitgehend auf die Dichotomie Ost-West und zeichnet sich durch eine zukunftsorientierte Haltung aus, die, in Bezug auf die Identitätsbildung, die interkulturelle Kommunikation zwischen den asiatischen Ländern in den Fokus setzt. Zur Debatte über den Osten als lokale Kultur im Gegensatz zum Westen als globale Kultur siehe: Bydler 2004, S. 132-134. Zur Ausstellung „Invisible Boundary“ siehe: Woo 2002, S. 97-98. Siehe auch S. Chang 2000, S. 25-30.

⁸⁴ Die Stadt Shanghai mit ihrer grossen Anzahl an kommerziellen Galerien und Künstler-residenzprogrammen, die von der akademischen Verbindung zur Shanghai University und der China Art Academy in Hangzhou profitiert (aus dieser Schule stammen berühmte „avantgardistische“ Künstler wie Wang Guangyi, Huang Yongping, Wu Shanzhuan und Zhang Pelli), war ein idealer Ort für eine internationale Biennale. Renommiertere Kuratoren wie Hou Hanru und Fei Dawei wurden als Direktoren eingeladen. Die Shanghai-Biennale betont den Charakter der offenen Stadt als „Megacity“, die im Zuge des globalen Networkings durch Aneignung und Kreolisierung fremder Kulturen ihre eigene Kultur formt. Vgl. Clark 2006 A, S. 50-55. Siehe dazu auch: Hou 2000, S. I-III.

⁸⁵ Die Besonderheit der Fukuoka Asia Triennale, die aus der früheren Organisation „Asia Art Festival“ hervorging, besteht darin, dass sie fast alle asiatischen Länder einlädt (bei der ersten Triennale hatten z.B. 21 Länder und 55 Künstler teilgenommen). Der thematische Schwerpunkt dieser Ausstellungsorganisation liegt auf der gemeinsamen Suche nach einer „asiatischen“ Identität durch einen „crosscultural dialogue“ abseits der Zentrum-Peripherie-Diskussion. Die 2. Fukuoka Triennale „Narrating Hands, Connecting Hands: Imagined Workshop“ kann auch als Teilaspekt dieses „crosscultural dialogue“ gesehen werden, der das Verhältnis zwischen traditionellem Handwerkertum und zeitgenössischer Kunst in Asien zum Thema macht. Vgl. Rhee 1999; Woo 2002, S. 86.

Wissenschaftler wie Homi Bhabha, Gayatri Chakravorty Spivak, Ivo Zanic und Thomas McEvelley eingeladen wurden.⁸⁶

Der soziale Kontext internationaler Biennalen, die das Verhältnis einzelner Nationen zur Globalisierung und ihre lokale Identität gegenüber einer hegemonischen „Überkultur“ als Thema behandeln, ist insofern relevant, als er einen Rahmen für die Rezeptionssituation der zu untersuchenden Werke schafft. Wie die einzelnen künstlerischen Beiträge im Zusammenhang mit thematischen Aspekten der internationalen Biennalen, wie z.B. Globalisierung/Lokalisierung, Transkulturalität und nationale Identität interpretiert und bewertet wurden, wird Teil meiner Analyse sein, um die aus diesen Beobachtungen hervorgehende Untersuchungsmethode und das strukturelle Konzept vorzustellen.

⁸⁶ Vgl. Bydler 2004, S. 76.

3. Remake-Konzepte – ein Überblick über den Forschungsgegenstand und Forschungsvorhaben

In der vorliegenden Arbeit soll der Versuch unternommen werden, Funktion und Form der filmischen Referenzen beim Gebrauch von Ursprungstexten zu bestimmen, um das Thema Transkulturalität in den zu untersuchenden künstlerischen Arbeiten kritisch zu hinterfragen. Auf einer zweiten Untersuchungsebene soll in dieser Arbeit auf die Rezeptionssituation in Bezug auf die lokale und globale Ausstellungspraxis näher eingegangen und veranschaulicht werden, wie der Themenkomplex kulturelle Imitation und Transkulturalität in die Ausstellungspraxis der internationalen Biennalen eingebettet wurde.

In den Werken von Jung, Wong und Huyghe zeigt sich, dass die intertextuellen Besonderheiten, die aus der Auswahl und dem Umgang mit fremdem Text hervorgehen, mit lokalspezifischen politischen Gegebenheiten oder kulturellen Ereignissen verknüpft sind. Neben der Popkultur zählt der Film zu den Mischkulturen, die sich immer schon zwischen Globalisierung und Lokalisierung entfaltet haben. Insofern ist die Idee des Remakes als ein Hybrid, als lokale Umsetzung und Verankerung von globalen Ideen, nichts Fremdes oder Neues. Dennoch wurden die Werke dieser Künstler bislang in das Schema der Kinoreflexion (die selbstreflexive Auseinandersetzung mit dem Filmmedium oder Filmbildern) gepresst oder als globale Erscheinung der Appropriation Art, die sich der Übernahme und Rekontextualisierung bereits existierender kultureller Erzeugnisse widmet, behandelt.⁸⁷ Die Intertextualität, die im Zentrum des Konzepts der zu untersuchenden Werke liegt, wird in der vorliegenden Arbeit zum ersten Mal aus lokalkultureller und lokalpolitischer Perspektive untersucht. Die Besonderheit der intertextuellen Methode bei den Werken von Yeondoo Jung, Ming Wong und Pierre Huyghe, die sich nicht dem Zitat bzw. der klassischen Bild-im-Bild-Beziehung zuordnen lassen, besteht darin, dass sie eine Beziehung zum Ursprungstext durch Imitation herstellt. Gerade die Art und Weise der Imitation und die damit verbundenen Abweichungen und Variationen, die diesen Werken immanent sind, bilden das Ausgangsmaterial für die Deutung der künstlerischen Wiederholungspraktiken, die hier als Auseinandersetzung mit der Transkulturalität zu verstehen sind. Der Kernbegriff der Untersuchung ist also die Imitation, die eine Schnittmenge aus zwei Diskurssträngen bildet: der Globalisierungsdiskurs und die Intertextualitätsforschung. Imitations-

⁸⁷ Vgl. Parfait 2001, S. 290-322, Royoux 2005, S. 187.

Konzepte haben in den 90er-Jahren zunehmend Eingang in den Globalisierungsdiskurs und in die Postkolonialismus-Debatte gefunden.⁸⁸ Aufgrund der zunehmenden Mobilität der Menschen, der Hybridisierung von kultureller Identität, der Diversität von Lebensstilen und der Wechselbeziehung zwischen den ehemaligen kolonialisierten und kolonialisierenden Ländern wird diesem Begriff eine besondere Bedeutung zugeschrieben. Die Imitation als soziopolitisches Verfahren wird als kulturelle Übersetzung im Spannungsfeld von lokaler und globaler Sphäre verstanden. Der Begriff fand jedoch in der filmwissenschaftlichen Remake-Forschung, in der Appropriation Art, der Literatur- und der Theaterwissenschaft unterschiedliche Anwendung. Fachübergreifend kann Imitation als intertextuelles Verfahren betrachtet werden, das einen mimetischen Bezug zum einem Quelltext herstellt und, je nach Art der Bezugnahme, in Gattungsformen wie Parodie, Travestie, Camouflage oder Pastiche zum Ausdruck kommt. Im Gegensatz zur Mimesis, die sich als „nachahmendes Abbild an Repräsentation gebunden“⁸⁹ versteht, wurde die Mimikry zum Schlüsselbegriff für die kulturwissenschaftliche Herangehensweise. Sie involviert einen schöpferischen Akt, der durch „das Trugbild im Gegensatz zur Reproduktion eine täuschende Wiederholung ohne innere Ähnlichkeit“⁹⁰ hervorbringt und die ursprüngliche Bedeutung des „Vorbildes“ infrage stellt. Meine Vorgehensweise bei der Untersuchung allerdings differenziert sich von der voreiligen Kontextualisierung der Werke mit dem diskursiven Komplex der Globalisierung oder Transkulturalität. Die zeitgenössischen Werke von Jung, Wong und Huyghe bekommen im Prozess der Einbettung in die globale Kunstszene und der daraus resultierenden globalen Rezeption eine neue Deutungsdimension. Die Werke wurden sowohl gestalterisch als auch thematisch modifiziert und verändert. Die neu entstandenen Deutungsansätze haben wiederum eine Rückwirkung auf die lokale Kunstszene, aus der heraus sich die Kunstwerke ursprünglich entwickelt haben. So beleben zum Beispiel die auf globaler Ebene neu geschaffenen Künstlernetzwerke oder neu angestossene Diskurse die lokale Kunstszene. Die Untersuchung solcher Werke braucht eine multimodale Methode. In der folgenden Arbeit werden die politisch und sozial konkretisierten Positionen und Bewegungen der jeweilige Akteure (Künstler, Vermittler, Kuratoren etc.) durch präzise historische

⁸⁸ Vgl. Taussig 1997; Appadurai 1998; Buden, Nowotny (Hg.) 2008.

⁸⁹ Becker et al. 2008, S. 13.

⁹⁰ Ebd., S. 14.

Rekonstruktion der zirkulieren Werke untersucht⁹¹. Und es wird erläutert, wie der vorhandene Globalisierungs- und Intertextualitätsdiskurs der heutigen Kunstszene dient. Die geopolitische Fragestellung erlaubt, die mehrschichtige Entwicklung, und manchmal auch die in sich widersprüchliche historische Bewertung eines Kunstwerkes, aufzuzeigen und die Aussagen, die im Zuge der verschiedenen Ausstellungsstationen entstanden sind, miteinander in Bezug zu setzen.⁹²

Im ersten Kapitel werden in der Auseinandersetzung mit der filmischen Remake-Forschung die künstlerischen Konzepte von Yeondoo Jung, Ming Wong und Pierre Huyghe reflektiert. Um die Frage nach der den Werken zugrunde liegenden künstlerischen Reflexion beantworten zu können, sollen zunächst die theoretischen Grundlagen für die diskursive Auseinandersetzung mit dem cinematischen Aspekt erläutert werden. Zur Legitimation der begrifflichen Zuordnung der von mir ausgewählten Werke muss das Remake filmwissenschaftlich näher bestimmt werden. Dazu sind folgende Fragen zu klären: Handelt es sich um eine kommerzielle Marketingstrategie oder um ein spezielles filmisches Verfahren? Gibt es bestimmte Regeln oder Konventionen, denen die Produktion eines Remakes unterworfen ist? Gibt das Remake besondere Rahmenbedingungen für die Rezeption vor? Ein kurzer Definitionsversuch soll hier dabei den Rahmen zum Verständnis des Remakes im Sinne der Filmwissenschaft vorgeben. Es gilt herauszufinden, inwiefern die terminologische Tradition für die zu untersuchenden Werke Gültigkeit besitzt, an welchen Stellen Abweichungen zu erkennen und Variationen abzulesen sind, da durch diese Modifikationen die besondere künstlerische Strategie hervortritt. Durch die Werkbeschreibungen soll die Relation zwischen Fiktion und Lebenswelt bei den einzelnen Künstlern als ein gemeinsamer Interessenschwerpunkt verdeutlicht werden. Die kunstwissenschaftliche Rahmentheorie, die zur Erläuterung des Verhältnisses

⁹¹ Das 2009 etablierte Artl@s Projekt von Béatrice Joyeux-Prunel (associate Professor for Contemporary Art an der Ecole normale supérieure de Paris) und Catherine Dossin (associate Professor for art history an der Purdue Universität) veranlasste die Gestaltung eines Atlases der modernen und zeitgenössischen Kunst. Mit „collaboration of quantitative methods and cartographic visualization“ werden Netzwerke des modernen und zeitgenössischen Kunstsystems kartographisch visualisiert. Es werden Daten wie z.B. historische Spuren zu allen Ausstellungen oder zu Tätigkeitsgebieten von Künstlern und Sammlern von der französischen Avantgarde gesammelt, um ihre sozialen Bewegungen zu verzeichnen. Komplexe Strategien von Werkzirkulationen, Übereinstimmungen und Konflikte der Akteure des nationalen und internationalen Kunstmarkts, „räumliche Hierarchie“ und die „Gepolitik der Künste“ sind wichtige Themen ihrer Forschungen. Siehe dazu auch unter: <http://artlas.ens.fr/fr/> (Stand: 14.10.2017).

⁹² Vgl. Ebd.

zwischen innen und aussen, sichtbar und unsichtbar und der Funktion des Zwischenraums häufig angewendet wird, soll als Erklärungsmodell dienen.⁹³

Im zweiten Kapitel werde ich der Rezeptionsgeschichte der Remake-Arbeiten im Kontext der thematischen Ausstellungen nachgehen. Es soll dargestellt werden, wie das Remake als künstlerische Strategie an musealen Orten, insbesondere in den thematischen Ausstellungen zu Kino und Film, in den 90er-Jahren verstanden wurde. Parallel zu zahlreichen Publikationen sind seit den 90er-Jahren thematische Ausstellungen zum Thema Kino und dessen Beziehung zur Kunst sehr populär geworden.⁹⁴ Diese Ausstellungen und ihre Art der Werk-Präsentation bildeten das diskursive Umfeld für die zu untersuchenden Werke. Seit den 60er-Jahren bot der Kunstraum im Rahmen des avantgardistischen Kinos alternative Möglichkeiten für neue visuelle Erfahrungen und experimentelle Präsentationen. In den 90er-Jahren fand ein Rückgriff auf diese Funktion des Kunstraums statt, der wieder zum Ort der Kinoreflexion wurde und das alternative Kino erfreute sich wieder wachsender Popularität.⁹⁵ In der Euphorie über die neu hinzugewonnene Rolle des Kunstraumes ist allerdings eine wenig differenzierte Handhabung der einzelnen künstlerischen Beiträge zu beobachten, denn in den thematischen Ausstellungen werden weder technische und methodische Unterschiede zwischen Found Footage, Remake und kinematographischer Installation gemacht, noch die Bereiche Intertextualität oder Intermedialität aufgegriffen.

Dazu soll die Diskussion um die Aktualität des Kinos als Thema aufgegriffen und das kennzeichnende Merkmal der zeitgenössischen Medienkunst – der bildwissenschaftliche Ansatz in der Kunstproduktion – herangezogen werden. Anhand der Ausstellungsbeispiele soll skizziert werden, wie die Werke der Künstler innerhalb der Kinoreflexion und der Medienkritik positioniert und kontextualisiert wurden. Insbesondere richtet sich mein Interesse auf den repetitiven Aspekt der Ausstellungen, die die Aneignung der bereits vorhandenen Filme und die Rahmungssituation in den Werken von Pierre Huyghe, Ming Wong und Yeondoo Jung als Dekonstruktion des Originaltextes oder Verfremdung der konventionellen kinematographischen Darstellungsverfahren verstehen. Die Verwendung der Wiederholungsästhetik galt

⁹³ Vgl. Balme 2001, S. 480-492; Wagner-Egelhaaf 2008, S. 112-148; Agotai 2012, S. 55-68.

⁹⁴ Siehe die dieser Arbeit angefügte Liste von thematischen Ausstellungen im 2. Kapitel.

⁹⁵ Vgl. Pantenburg 2012 A.

lange Zeit (spätestens seit der Popularisierung der Theorie der Appropriation Art von New York⁹⁶) als Beleg für Dekonstruktion oder Offenlegung der Konstruiertheit der Filmsprache. Obgleich diese künstlerischen Praktiken von der „klassischen“ Appropriation Art zeitlich und räumlich abweichen, lässt ein Blick auf die Rezeptionsgeschichte erkennen, dass diese Art der Deutung, die das Wiederholungsphänomen als Indiz für Enthüllung des „Gemachtseins“ betrachtet, unhinterfragt verwendet wurde.

Im dritten Kapitel wird in der Auseinandersetzung mit dem Intertextualitätsdiskurs auf die Form und Funktion der Intertextualität bei Jung, Wong und Huyghe eingegangen. In Bezug auf die Werke von Yeondoo Jung, Ming Wong und Pierre Huyghe weist die Kunstkritik einen Mangel an systematischer Auseinandersetzung mit dieser Art der Aneignung von filmischem Text auf. Der Gebrauch von Fremdtexten in diesen Werken impliziert die Frage nach ihrer Funktion und Bedeutung, dennoch werden sie häufig als selbstreflexive Medienkritik in der Tradition der Avantgarde-Kinos und Videokunst betrachtet. Das wiederholende Element wird als Preisgabe der Konstruktionsprinzipien und Konventionalität der Erzählschemata aufgefasst. Zweifellos beeinflusst die Bestimmung der intertextuellen Formen (z.B. Parodie, Anspielung, Zitat etc.) auch die Rezeption, da die durch den Prozess der Aneignung, Übertragung und veränderten Darstellung gewonnene Lesart des Prätextes als „Schlüssel zu einem vertieften Verständnis des (Folge)Textes“⁹⁷ beiträgt. Die Unschärfe des Zitatbegriffs führt allerdings zum einseitigen Verständnis von auf Wiederholung von bereits existierenden Filmen basierenden Kunstwerken, da sie lediglich als auf sich selbst verweisend verstanden werden. In Anlehnung an die bisherige Forschung, die sich den verschiedenen Formen und Funktionen der Intertextualität widmet, werde ich ex negativo ausführen, wie wenig Gültigkeit das Werkverständnis als Zitat in Bezug auf die Wiederholungspraktiken bei Yeondoo Jung, Ming Wong und Pierre Huyghe besitzt. Da die Kunstwissenschaft eine detaillierte Begriffsverwendung und präzise Bezeichnung der Formen und Funktionen von intertextuellen und intermedialen Beziehungen bislang nicht aufweist, bediene ich mich der Terminologie der Literaturwissenschaft, mit deren Hilfe eine genauere Bestimmung möglich ist. Es soll analysiert werden, welche intertextuellen Beziehungen über das Zitat hinaus in diesen Kunstwerken bestehen. Von

⁹⁶ Zur Geschichte der Appropriation Art in New York siehe: Welchman 2001, S. 10-53.

⁹⁷ Zum Thema „sinn-stützende“ und „sinn-erweiternde“ Funktion der Intertextualität siehe: Schulte-Middelich 1985, S. 221. Vgl. auch Kerler 2013, S. 44-45.

besonderem Interesse werden die Begriffe „Nachahmung“ und „Hypertextualität“ (Bezeichnung für ein intertextuelles Verfahren, das einen mimetischen Bezug zum Ursprungstext herstellt) sein.⁹⁸ Diese dienen sowohl der theoretischen Untermauerung der Verwendung von Fremdtexten in den relevanten Kunstwerken als auch der genauen Beschreibung und Bestimmung von Form und Funktion ihrer Intertextualität. Die intensive Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Ausgangstext ist für die Deutung der Remake- und Übersetzungsakte unabdingbar.

Die nächsten drei Kapitel sind Fallstudien gewidmet. Einige ausgewählte Beispiele werden unter dem Aspekt „transkulturelles Remake“ ausführlich analysiert, wobei das Thema der Transkulturalität im Zusammenhang mit dem jeweiligen geopolitischen Background und dem gesamten Werkoeuvre ausgearbeitet wird. Die transkulturellen Methoden wie z.B. der Einbezug der Kenntnisse über das politische und soziale Umfeld der thematisierten Länder, den politischen und sozialen Standpunkt der Künstler, die Struktur der Ausstellungspraxis und Marketingsstrategien gewinnen hier an Bedeutung. Das Spannungsverhältnis zwischen verschiedenen lokalen Narrativen und ihrer Selektion für den globalen Erfolg werden mitdiskutiert.

Nach der textuellen Untersuchung wird im letzten Teil der Arbeit die thematische Verbindung zum internationalen Ausstellungskontext hergestellt. Im Hinblick auf den Ausstellungskontext der Werke in den internationalen Biennalen, die mit dem Aufgreifen des sozialen Aspekts der Globalisierung Kunstwerke aus verschiedenen Ländern als Weltkunst ausstellen, erfährt das Thema Transkulturalität durch die Kontextualisierung mit anderen Werken ausserdem eine andere Perspektive.

Die globalen Biennalen und Landesausstellungen folgen einer anderen Logik als die museale Ausstellung. Es geht hier weniger um einzelne Künstler oder Werke als um das gesamte Konzept, das eine Kulturlandschaft eines Landes oder die Idee eines berühmten Kurators vertreten soll.⁹⁹ Die Werke fungieren als Komponenten einer Art von loser Argumentationskette eines Kurators für sein Konzept. Aufgrund dieser Entwicklung werden sogar in Bezug auf die Themen der globalen Biennalen neue Arbeiten produziert,

⁹⁸ Genette 1993, S. 17; Stocker 1998, S. 60.

⁹⁹ Vgl. Clark 2005 A, S. 40-55.

wenn die Künstler von der Biennale-Kommission eingeladen werden.¹⁰⁰ Das Ideal der autonomen Kunst ist heute also ein veraltetes. John Clark, Professor der Kunstgeschichte an der Universität von Sydney, der sich mit den zahlreichen Biennalen im Asien-Pazifik-Raum in Zusammenarbeit mit dem ARC Discovery Grant (Australian Research Council Discovery Grant) drei Jahre lang (2004-2006) auseinandersetzte, stellt in seiner Untersuchung folgende Fragen: Welche Effekte haben fließende Übergänge zwischen der lokalen und globalen Ebene auf unser Werkverständnis? Welche Rolle spielt die globale Zirkulation der Kunstwerke in Form von Wiederholungen in Biennalen bei der Werkkanonisierung? Wie hängt die auf der lokalen Ebene entstandene Rezeption mit der globalen zusammen? Gibt es korrespondierende oder gegenläufige Reaktionen?¹⁰¹ Clark beobachtet eine präskriptive bzw. imperative Entwicklung. Die Auswahl der Künstler und Organisatoren ist eingeschränkt und die Arbeiten der teilnehmenden Künstler werden an verschiedenen Orten wiederholend gezeigt, obwohl die Kontexte der Biennalen variieren.¹⁰²

The "again-ness" of the biennale circuit produces an imaginary or virtual quality for seeing any works at a given physical site. [...] I have had the same sensation of "again-ness" elsewhere, and it may be a feeling that allows one to identify – independently of other qualities – that one is traveling on an art "circuit". For example, I have had this feeling about formally different and supposedly conceptually discriminated works by Miyajima Tatsuo I have seen in Brisbane, Gwangju, and Sydney.¹⁰³

Die Organisatoren der internationalen Biennalen suggerieren durch ihre jeweilige Ausstellungsstrukturierung die Rezeptionsweise der Werke und dieser vorschreibende Charakter führt nicht zur Zirkulation der Künstler und ihrer Werke, sondern zur Festigung des Wertesystems in der zeitgenössischen Kunstszene¹⁰⁴ und der Interpretationsansätze. Diese Interdependenz in der Rezeptionssituation soll in Hinblick auf die zu untersuchenden Werke berücksichtigt werden. Das heisst, dass der Rahmen

¹⁰⁰ Bei der 2. Fukuoka Biennale, die die Beziehung zwischen der lokalen Handwerkertradition und zeitgenössischer Kunst zum Thema hatte, bezieht Yeondoo Jungs Projekt „Ajibi Dance Hall“ beispielsweise eine in Fukuoka tätige Druckerei in das Projekt mit ein.

¹⁰¹ Vgl. Clark 2005 A, S. 40-55; Clark 2010, S. 164-183.

¹⁰² Clark 2005 A, S. 40-55. In der Auseinandersetzung mit Präsentationen zeitgenössischer chinesischer Kunst im Rahmen von internationalen Biennalen stellt er fest, dass das sich wiederholende Programm und die eingeschränkte Auswahl an Künstlern und Themen die zeitgenössische chinesische Kunst definiert. „The large number of artists shown at these exhibitions is also not unlimited, in fact careful examination of the artists selected whatever the system of selection to be deduced, is that they are relatively narrowly and repetitively selected. [...] This regularity or restriction indicates the presence of a structure which to be unified must in an operational sense have a definition of contemporary Chinese art.“ Vgl. Clark 2010, S. 167.

¹⁰³ Clark, online verfügbar unter: <http://www.caareviews.org/reviews/884#.W0iqAS3qiqA> (Stand :02.08.2014).

¹⁰⁴ Vgl. Bydler 2004, S. 12. Bydler geht davon aus, dass die Ausweitung des internationalen Biennale-Systems in den 90er-Jahren zur Bildung einer neuen sozialen Schicht des „elitären“ Künstlertums beitrug.

der internationalen Ausstellungen wie die Biennalen und ihre thematischen Schwerpunkte bei der Interpretation der jeweiligen Werke der Künstler wie Yeondoo Jung, Pierre Huyghe und Ming Wong konkret beschrieben und ihr Verhältnis zum Biennale-Kontext dargelegt werden muss. Die entscheidende Frage ist einerseits, wie ein Werk durch die Kommission einer Biennale oder Landesausstellung in die Öffentlichkeit getragen wird (durch die beteiligten Personen und die Art und Weise der internationalen Promotion) und andererseits, ob ein schon bestehendes Werk in Bezug auf das Thema der transkulturellen Übersetzung durch den Rahmenwechsel einen neuen Sinn gewinnt. Der ursprüngliche, lokal begrenzte Kontext des Werks wird hier als globale Thematik präsentiert. Ming Wongs „Four Malay Stories“ z.B., dessen Produktion im Zusammenhang mit einem lokalen Filmfest (Fringe Festival, Singapur, 2005) erfolgte, wurde 2009 im singapurischen Pavillon in Venedig ausgestellt. Seine Arbeit, die lokalpolitische Problematiken aus einer persönlichen Sicht anspricht, wurde durch die Ausstellung im nationalen Pavillon zum repräsentativen Beispiel für ein landesspezifisches Kunstprojekt. Die Kommission (National Arts Council, Singapore) verbreitete durch den Katalog und die Pressetexte die singapurische Tradition und Geschichte als Thema dieser Ausstellung. Der mit den Kunstwerken von Jung, Huyghe und Wong entstandene Diskurs um die Transkulturalität ist nicht als einheitliches Konglomerat zu verstehen, denn thematische Verschiebungen und formale Veränderungen sind in den verschiedenen Ausstellungsstationen festzustellen.

1. Remake als künstlerisches Konzept

1.1. Form und Funktionsweise des Remakes

1.1.1. Relevanz des künstlerischen Konzepts und sein Bezug zur Filmwissenschaft

Remakes sind, sollte man sie möglichst allgemeingültig definieren, Filme, die auf einem bereits verfilmten Stoff basieren, Filme, die eine bereits verfilmte Geschichte mehr oder weniger genau noch einmal erzählen, mal an einen anderen Ort, mal in eine andere Zeit oder in ein anderes Genre übertragen, mit anderen Darstellern, in einem anderen Design, in einem anderen Rhythmus, gelegentlich sogar mit einem anderen Personal.¹⁰⁵

Remake: Die Neuverfilmung eines schon einmal verfilmten Stoffes. Als Remakes bezeichnet man nur solche Filme, die einen Vorläufer mehr oder weniger detailgetreu nachvollziehen – meist aktualisiert, bisweilen in andere Genres übertragen, gelegentlich auch in ganz andere Schauplätze und Zeiten versetzt.¹⁰⁶

Trotz der unterschiedlichen Konzepte für die Klassifizierung und der Abgrenzung von anderen Wiederholungsverfahren in der heutigen Remake-Forschung, ist festzustellen, dass ein gemeinsames Grundverständnis vorhanden ist: Remakes werden als „Filme, die auf einem bereits verfilmten Stoff basieren“¹⁰⁷, „films based on an earlier screenplay“¹⁰⁸ oder als „Neuverfilmung eines schon einmal verfilmten Stoffes“¹⁰⁹ definiert. Wie der Ausdruck, „Stoff“ als zentraler aber kontroverser Begriff¹¹⁰ im Remake-Diskurs bereits verrät, herrscht ein Einverständnis, dass es sich bei der Bezugnahme der Remakes auf den Vorgängerkfilm um Adaptionen handelt, die aus motiv- oder stoffgeschichtlichem Interesse vermittelt werden, und somit, im Gegensatz zu anderen referenziellen

¹⁰⁵ Grob 2001, S. 338.

¹⁰⁶ Manderbach 1988, S. 338.

¹⁰⁷ Grob 2001, S. 338.

¹⁰⁸ Mazdon 2002, S. 2.

¹⁰⁹ Manderbach 1988, S. 13.

¹¹⁰ Die Definition des „Stoffes“, die auf die Frage „Was wird in neuen Verfilmungen übernommen?“ abzielt, spielte bei der Konzeption des Remakes eine grosse Rolle. Während Druxmann den Stoff als „eine gemeinsame literarische Vorlage wie Geschichten, fiktionale Geschichten, Gedichte und Drehbücher“ recht breit fasst, definiert Leitch das Remake als ein Verhältnis zwischen „original film“ (Vorgängerkfilm), „remake“ und „property“ (Quellmaterial). Leitch versteht den Remake-Film im Gegensatz zu anderen Referenzverfahren wie „Homage“ (Verweis als Vorbild), „Readaption“ (Neuadaption der literarischen Vorlage) und „update“ (zeitgemässe und kulturangepasste Aktualisierung) als eine kritische Auseinandersetzung mit dem Vorgängerkfilm, wobei das „true remake“ (das echte Remake) den Vorgängerkfilm in seiner Ästhetik übertreffen und die literarische Quelle besser zur Geltung bringen sollte. Nach den Definitionen beider Autoren können Literaturverfilmung, Biografie oder Remake nicht klar voneinander abgegrenzt werden. Spätere Remakeforscher wie Manderbach, Oltmann oder Verevis verorten das Remake nicht mehr in der „triangulären Beziehung“ von Vorgängerkfilm - Script - Remake, sie verstehen den Vorgängerkfilm als „Prätext“. Ellis verweist hingegen auf das „narrative image“ früherer Filme als Stoff und bezieht sich damit auf die abrufbaren Erinnerungen an bekannte Geschichten. Ich stütze mich hier auf die Definitionen von Oltmann und Verevis, die den Film und seine Machart als Vorlage betrachten. Vgl. Druxman 1975, S. 9; Leitch 2002, S. 37-62; J. Ellis 1992, S. 30; Oltmann 2008, S. 32, 86; Verevis 2006, S. 13.

Methoden wie Hommage¹¹¹, Parodie¹¹², Zitat, Allusionsverfahren¹¹³ und dergleichen¹¹⁴, die Übernahme von Handlungen oder narrativen Situationen voraussetzt. Bei einem Remake ist die rückblickende Assoziation nicht wie bei anderen Verfahren durch Bilder und Textfragmente hergestellt, sondern die Erinnerung an die Erzählung und Geschichte ist vorrangig. Bei der Produktion eines Remakes liegt der Fokus nicht nur auf dem Quellfilm und dessen textimmanenter Aufarbeitung, auch die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte des Ursprungswerks und die massenmediale Resonanz darauf, z.B. in Form von Zeitungs- und Fernsehkritiken, Berichten und Parodien werden miteinbezogen. Auch das kollektive Gedächtnis, das durch das gemeinsame Wissen und Verständnis einer Gruppe von Rezipienten in einer spezifischen Zeit und auf einen spezifischen Ort bezogen bei der Betrachtung des Films entsteht, ist Gegenstand des Remakes.

In den Werken von Huyghe, Wong und Jung ist der starke narrative Bezug zur Filmvorlage sichtbar. Setzt man beim Betrachter die Kenntnis des Ursprungswerks

¹¹¹ Hommage ist nach G. Genette eine Nachahmung im Stil der Vorlage als Zeichen der Verehrung. In der Filmwissenschaft kann diese Verehrung Persönlichkeiten wie z.B. Schauspieler, Produzenten oder Regisseure gelten. Genette 1993, S. 223-227; Roy 1999, S. 166.

¹¹² Die Parodie, die z.B. in Literatur und Kunst häufig zu finden ist, bezieht sich mithilfe satirischer und ironischer Bemerkungen auf stereotypisierte Formen und Inhalte. Die filmische Parodie erreicht eine komische Wirkung durch Übersteigerung und Herabsetzung stark verfestigter und konventionalisierter Standardsituationen aus Genrefilmen wie Melodram, Western oder Horrorfilm. Darüber hinaus weist sie „eine prinzipielle Bereitschaft zur Serialität“ (Marschall 2002, S. 508) auf, die in ihren neuen Variationen als Erneuerung des Genres vom Publikum rezipiert wird. In den Parodien erfolgt häufig eine Dekonstruktion des Originalfilms, indem die Dialogsituationen, die Kamera- und Montagetechnik, die musikalische Untermalung und der Erzählstil als Konstruktion entblösst werden. Vgl. Jackson 1998, S. 20; Marschall 2011, S. 508.

¹¹³ Zitate können als filmisches Stilmittel in Form von Bildern, literarischen Bezugnahmen oder musikalischen Übernahmen erkennbar sein. Sie haben verschiedene Funktionen: die „Hommage an verehrte Regisseure“, die bewusste Auseinandersetzung mit den Genrekonventionen und der Genregeschichte, das Spiel mit dem Zuschauervorwissen und dem kinematografischen Zeichensystem oder die kritische Haltung gegenüber der cinematischen Repräsentation. Unterhaltung als Reminiszenz an frühere Filmerfahrungen oder Anspielungen auf die Filmgeschichte mithilfe selbstreflexiver Verfahren des Filmemachens erlebten durch die postmoderne Strömung der 80er- und 90er-Jahre einen Höhepunkt. Die „kritische Revision des klassischen Hollywood“ und der Rückblick auf die Medienontologie des Films waren in diesem Zusammenhang bedeutsam. Vgl. Felix 2011, S. 790.

¹¹⁴ Auch wenn die Methoden unterschiedliche Grundzüge haben, gibt es in der Praxis jedoch viele Schnittmengen und fließende Übergänge zwischen Remake und anderen Verfahren wie Hommage oder Parodie. Weitere spezifische Begriffe der Filmwissenschaft, die den benachbarten Bereich des Remakes näher definieren, sind z.B. Prequel und Sequel. Diese stützen sich auf die Figuren eines speziellen Quellfilms und erzählen auf dieser Basis neue Folgen (typische Beispiele dafür sind die Star-Wars-Filme und die James-Bond-Filme). Das Spin-off wiederum basiert auf einem Filmstoff und überträgt ihn in ein anderes Medium, wie z.B. „Spiderman“ (Comic und Film) oder „Twin Peaks“ bzw. „The X-Files“ (Fernsehserie und Film). Zu verschiedenen filmischen Verfahren mit einem Wiederholungsprinzip, wie z.B.: „Literaturverfilmung, Sequels und Prequels, Filmserien und -zyklen, Spin-offs, Kompilationsfilme, Sprachversionen des frühen Tonfilms, Director's cut, Star-Persona-Vehikeln“ siehe: Oltmann 2008, S. 24-25.

voraus, rücken die Ähnlichkeiten mit oder Abweichungen von den Vorgängerfilmen ins Bewusstsein und eine weitere Informationsschicht fügt sich hinzu, die für das Werkverständnis essentiell ist. Das Referieren auf das Original ist literarisch oder stoffgeschichtlich bestimmt, d.h., die Übernahme der fiktionalen Handlung, der Figurenkonstellation und der Dialoge spielt für die Deutungsebene eine wichtige Rolle. Die Zuordnung dieser Werke zur Remake-Kategorie lässt sich ausserdem an der Wiederholung einer filmischen Geschichte, die in diesen Werken eine Aktualisierung und eine Transformation des Stoffes erfährt, festmachen.¹¹⁵ Der Remake-Film zeichnet sich dadurch aus, dass er die Geschichte des Vorgängerfilms in einen anderen räumlichen oder zeitlichen Zusammenhang bringt. Selbst der detailgetreue Remake-Film „Psycho“ von Gus van Sant (1998), der Hitchcocks Thriller von 1960 Szene für Szene nachstellt, weist durch den Dreh einer Farb-Version eine Aktualisierung im Vergleich zu Hitchcocks Schwarz-Weiss-Film auf.¹¹⁶ Die veränderte Wahrnehmung des Zuschauers aufgrund des gesellschaftlichen Wandels, der sich in der Zeit zwischen der Produktion des Originals und der Produktion des Remakes vollzogen hat, der technischen Neuerungen und des veränderten Weltwissens, wird in Van Sants Remake nicht nur berücksichtigt, sondern thematisiert.¹¹⁷ Wie eingangs bereits erwähnt, werden in den zu untersuchenden Werken die Handlung und die Charaktere aus den bekannten Filmen an einen anderen Ort versetzt oder in eine andere Zeit übertragen. Im Gegensatz zum Reenactment, in dem das persönliche Erlebnis und die unmittelbare körperliche Erfahrung die Hauptfunktionen der wiederholenden Aufführung übernehmen, steht beim Remake die Übertragung oder Transformation der Erzählung in einen anderen Kontext im Vordergrund. Der Sinn des Remakes entsteht erst im Verhältnis zu seiner Vorlage und durch den Vergleich damit.¹¹⁸ Die zu untersuchenden Werke sind entweder

¹¹⁵ Der Aspekt der Aktualisierung, den Leitch als „update“ kategorisiert, gehört nach Aussage von anderen Forschern zu den typischen Eigenschaften des Remakes. Leitch 2002, S. 37-62.

¹¹⁶ Auch wenn in Gus Van Sants Remake die Diegese von Raum und Zeit identisch bleibt, fällt die zeitliche Wahrnehmung in der Rahmung des „Farbfilms“ anders aus.

¹¹⁷ Die aufgrund von gesellschaftlichem Wandel, technischem Fortschritt und erweitertem Wissen veränderte Wahrnehmung des Zuschauers wird im Remake nicht nur berücksichtigt, sondern auch thematisiert. In „Victor/Victoria“ (Reinhold Schünzel, 1933) und Blake Edwards gleichnamigem Remake (1982) geht es um „Fragen der ‚gender performance‘, der Sexualmoral oder anderer im Zeitabstand deutlich erkennbarer Umbrüche in der modernen Lebenswelt“. In der Bearbeitung desselben Ereignisses wird dieser Wandel deutlich gemacht, indem die Figurenkonstellation oder die Lebenssituationen der Figuren in eine andere Zeit und an einen anderen Ort verlegt werden. In der Analyse der Neuverfilmung müssen neu hinzugefügte Elemente, Auslassungen und Schwerpunktverlagerungen, d.h. „die Verfahren der Transfiguration“, untersucht werden. Vgl. Kühle, Bauer 2011, S. 594.

¹¹⁸ In diesem Zusammenhang ist es interessant zu beobachten, dass die Relation von Original und Remake durch die Parallelen und Ähnlichkeiten, die sie aufweisen, hergestellt wird. Der Vergleich mit dem Ursprungsfilm ist für das Qualitätsurteil über den Film entscheidend. Vgl. Kühle, Bauer 2011, S. 594.

im engeren Sinne Remake-Filme oder bedienen sich filmischer Techniken, die mit dem Remake-Verfahren eng verwandt sind, wie z.B. Sequel, Prequel, Sprachversionen oder Spin-Offs. Da Wongs Werke nur wenige Veränderungen in Bezug auf die Handlung, die Charaktere oder die Rahmenbedingungen aufweisen und in den Titeln seiner Arbeiten bereits die Rückbindung an den jeweiligen Vorgängerkino anklingt, könnte man sie im Sinne von Druxman als „direct remake“¹¹⁹ oder gemäss Greenberg als „the acknowledged, (close or transformed) remake“¹²⁰ bezeichnen. Jungs Arbeiten sind hingegen dem „unacknowledged disguised remake“¹²¹ zuzuordnen, denn ihr Verhältnis zu den Quellfilmen bleibt häufig sehr vage und der Spekulation überlassen. Jung spielt vielmehr mit den „narrative images“¹²² aus früheren Filmen, also mit den abrufbaren Erinnerungen an bekannte Szenen, Dialoge, Filmkostüme, Filmmusik etc. Die Nachahmung der gattungsspezifischen Filmcharakteristiken, wie z.B. eine Verfolgungsszene in einem Actionfilm, und die Nachbildung von orts- und epochenspezifischen filmischen Schauplätzen stehen im Zentrum seines künstlerischen Schaffens. Huyghe bedient sich nicht nur der Form des Remakes, vielmehr setzt er sich mit den dem Remake verwandten Wiederholungsverfahren auseinander, wie die simultane Aufführung des Werkes „Atlantic“ (1997) in drei separat gedrehten Sprachversionen (Englisch, Deutsch und Französisch) zeigt. Dieses Werk geht auf den 1929 produzierten Film „Atlantic“ von E. A. Dupont zurück, der vom Untergang der Titanic handelt. Das Werk „L'Ellipse“ (1998), dessen Geschichte auf dem Film „Der amerikanische Freund“ (Wim Wenders, BDR/Frankreich, 1977) basiert, aber 21 Jahre später spielt, kann als ein Sequel (Fortsetzungsfilm) betrachtet werden. „Blanche-Neige Lucie“ – ein Spin-off von 1997 – beinhaltet ein Interview mit der französischen Sprecherin des Schneewittchens in Disneys „Snow White and the Seven Dwarfs“ (David D. Hand, USA, 1937) und behandelt ein juristisches Problem im Zusammenhang mit den

¹¹⁹ Druxman schlägt drei Kategorien des Hollywood-Remakes nach kommerziellen Prinzipien vor: „the disguised remake“, „the direct remake“, „the non-remake“. Vgl. Druxman 1975, S. 13-15.

¹²⁰ Roy Greenberg dagegen gliedert die Remakes nach der Autorenintention in drei Kategorien: „the acknowledged close remake“, „the acknowledged, transformed remake“, „the unacknowledged disguised remake“. „The acknowledged close remake: The original film is replicated with little or no change, (...) the acknowledged transformed remake: Transformations of character, plot, time, and setting are more substantive than in the acknowledged close remake. The original movie is openly, but variably, mentioned as a source, and mention ranges from a small screen credit to significant promotional foregrounding.“ Greenberg 1998, S. 126.

¹²¹ „The unacknowledged, disguised remake. Major alterations are undertaken in time, setting, gender, or – most particularly – genre. The audience is deliberately uninformed about the switches.“ Greenberg 1998, S. 126.

¹²² „The narrative image formed from this material does not produce an accurate summary or thumb-nail sketch. [...]. It does not summarise the film, it indicates it.“ J. Ellis 1992, S. 30.

Themen Synchronisierung und Copyright.¹²³ „The Third Memory“ (2000) nimmt die Form des Making-ofs (a True-Story behind the film) in Bezug auf den Film „Dog Day Afternoon“ von Sidney Lumet (USA, 1975) an. In diesem Fall geht es um die Wirkung des Medienwechsels bei der Biografie. Das einzige Werk Huyghes, das sich nach der filmwissenschaftlichen Definition als Remake bezeichnen lässt, trägt auch den Titel „Remake“ (1994-5). In diesem Film stellt er mithilfe einiger Freunde die einzelnen Szenen von Hitchcocks „Rear Window“ in deren Wohnungen in Paris nach.

Die folgende Zusammenfassung des filmwissenschaftlichen Forschungsstands soll die Beweggründe der hier zu behandelnden Künstler für die Auseinandersetzung mit dem Remake als künstlerisches Konzept näher bestimmen. Obwohl sich alle drei Künstler der Strategie des Remakes und der mit ihm verwandten Wiederholungsmethoden bedienen, sind die angeeigneten Filme bislang selten als sinngenerierende Elemente in den jeweiligen Kunstwerken beschrieben worden. Dem Umgang mit dem ursprünglichen Filmtext, wie z.B. der Frage nach den Auswahlkriterien des Künstlers und seinem Vorgehen bei der Wahrnehmung und Aneignung der Originalszenen wurde bisher zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Unbeantwortet bleibt bis heute ausserdem die Frage nach der Motivation, die hinter der Auseinandersetzung mit der filmischen Gattung Remake steckt.

Zunächst werden der theoretische Hintergrund und die historische Bedeutung des Remakes in der heutigen Filmwissenschaft analysiert. Dabei geht es nicht um die Stellungnahme der genannten Künstler zum filmwissenschaftlichen Diskurs – die folgende kurze Zusammenfassung des Forschungsstands soll hier in erster Linie der Feststellung dienen, auf welche Weise das Remake in der jüngsten Zeit im Zusammenhang mit der Kulturwissenschaft verstanden worden ist. Aus diesem Wissenschaftsbereich stammt auch die Erkenntnis des Akts der Wiederholung in kulturellen Praktiken als „kritische Lektüre“ oder „Rewriting“. ¹²⁴ Diese kulturwissenschaftliche Auffassung bildet den Hintergrund für den Einsatz der Remake-Methode. Auf die Ergebnisse der kulturwissenschaftlich orientierten Forschung werde ich im Verlauf meiner Arbeit wieder zurückgreifen, um den Vergleich mit der Kunstwissenschaft herzustellen, die sich seit den 70er-Jahren – insbesondere seit dem

¹²³ Figuren und narrative Elemente werden aus einem Film oder einer Fernsehserie übernommen. Eine der Figuren wird als Hauptfigur eingesetzt und die Handlung weitergesponnen. Beispiele und Definition siehe: Oltmann, 2008, S. 25. Vgl. Petersen, Wulff 2005, S. 339-356.

¹²⁴ Oltmann 2008, S. 88.

Aufkommen der Appropriation Art – ebenfalls intensiv mit Begriffen wie Copy, Remake und Fake beschäftigt.

1.1.2. Wiederholung als kritische Lektüre: Das Remake in der heutigen Filmwissenschaft

Als Forschungsgegenstand hat das Remake erneute Aufmerksamkeit im Zusammenhang mit der an den Cultural Studies orientierten Forschungsliteratur erfahren.¹²⁵ Diese interpretiert, basierend auf der Intertextualitäts- und der Intermedialitätstheorie, die Beziehungen zwischen den Vorgängerfilmen und den Neuadaptionen. Nicht nur die steigende Anzahl der Studien zu einzelnen Remake-Filmen und zur Geschichte des Remakes im Kontext der filmischen Gattungstraditionen¹²⁶ und interkulturellen Beziehungen¹²⁷, sondern auch einige Publikationen, die sich um eine neue Definition des Remakes¹²⁸ bemühen, zeigen, dass das Remake und die mit ihm verwandten filmischen Praktiken als filmkünstlerische Strategie wieder an Anerkennung gewinnen. Wie Kathrin Oltmann bemerkt, ist im Gegensatz zur früheren Forschungsliteratur, die das Remake im weiteren Sinne als Wiederaufnahme eines bekannten filmischen Stoffs auffasst und die Verwendung der gleichen Motive und Stories meist auf kommerzielle Gründe zurückführt, festzustellen, dass die Remake-Forschung in den 90er-Jahren einen Wendepunkt markiert. Denn, anders als der bisherige „defizittheoretische“¹²⁹ Blick auf die Konzeptualisierung und Umsetzung, legt diese neue Richtung im Hinblick auf die Definition des Remakes den Fokus auf die darin erkennbare „postmoderne“ Haltung gegenüber historischen Artefakten und Gattungen.¹³⁰ Die Praktiken des Remakings werden in vielen neuen Publikationen zum Thema als kritischer Aneignungsakt im Sinne

¹²⁵ Vgl. Oltmann 2008, S. 79, 88-94.

¹²⁶ Ronald Schwartz beschäftigt sich mit dem Verhältnis des Film Noir aus den 40er- und 50er-Jahren und den Neo-Noir-Filmen der 60er-Jahre zu neuen Fernsehserien, die in diesem Stil gedreht sind. Schwartz 2001. Oltmanns Dissertation „Remake/Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930-1960“ beschäftigt sich mit dem Genre der Romantic Comedies von 1930-50. Aus dem Gender-Diskurs hervorgehend analysiert insbesondere Judith Butlers Performativitätstheorie textuelle Verhältnisse verschiedener Filmversionen, die auf einer gemeinsamen Narration beruhen. Vgl. Oltmann 2008.

¹²⁷ Besonders der Rückgriff Hollywoods auf französische Filme (hauptsächlich Komödien der 80er- und 90er-Jahre) und die politische und kulturelle Dimension des grenzüberschreitenden Remakes wurden zum beliebten Forschungsgegenstand. Folgende Aufsätze setzen den Fokus auf den Aspekt des Remakes als kulturübergreifende Übersetzung: Mazdons 2002; Wills 1998; Williams 2002; Grindstaff 2002.

¹²⁸ Adler 1986, S. 333-345; Christen 1989, S. 2-8. Grob 2001, S. 335-346; Manderbach 1988; Arend 2002.

¹²⁹ Eine detaillierte Abhandlung dieser „defizittheoretischen“ Forschungstendenz siehe: Oltmann 2008, S. 79-88.

¹³⁰ Vgl. Blanchet 2008, S. 358-394.

des „Rewritings“ verstanden und entsprechend als kritische „Lektüre“ der Vorgängerfilme interpretiert.¹³¹ Die bereits vorhandenen Filme werden nicht im Sinne des schöpferischen Akts der Filmemacher, sondern als Text verstanden, der sich aus sozialen Konventionen unterworfenen kulturellen Codes zusammensetzt. Insofern ist ein „Rewriting“ involviert, das sich spielerisch einer semiologischen Kodierung bedient, die eine Ambivalenz zwischen Signifikant und Signifikat zulässt und in Form des Remakes neue Kodierungsmöglichkeiten schafft.¹³²

Die Idee des „Rewriting“ geht auf die Intertextualitätstheorie zurück. Nach Ansicht des Intertextualitäts- und Intermedialitätsforschers Ludwig Jäger liegt den künstlerischen „Praktiken der Selbst- und Fremd-Bezugnahme“ und den „Praktiken des Sekundären“ die „Logik der Transkription“ zugrunde.¹³³ Alle Referenzverfahren, die er unter den Kategorien „intra- und intermediale(n) Kopplung und Bezugnahme“¹³⁴ einordnet, – die erste Kategorie bezeichnet die Bezugnahme ohne Medienwechsel durch „Paraphrase, Erläuterung und Explikation“ (Zitat, Hommage, Pastiche), die zweite Kategorie hingegen involviert alle Phänomene der Remediationen, wie z.B. Spin-off (Film als Vorlage für Computerspiel), Hörspiel, Slam Poetry, audiovisuelle Aufnahme einer Performance – sind einer gemeinsamen Funktionsweise und einer künstlerischen Strategie unterworfen, die er als „Transkriptivität“ benennt.¹³⁵ Der Prozess der „Transkriptivität“, der sich durch De- und Rekontextualisierung und Umschreibung von Sinn vollzieht, verursacht semantische Verschiebungen der vorangegangenen Zeichenkonstruktionen.¹³⁶ Nach seinem theoretischen Modell wird der Quelltext oder Prätext im Prozess der Transkription erst zu einem lesbaren „Skript“¹³⁷, wobei die kritische Distanz zwischen

¹³¹ Oltmann 2008, S. 88. Dies bedeutet nicht, dass alle neueren Remake-Filme aufgrund ihrer semiologischen Auseinandersetzung mit filmischen Geschichten und Stereotypen als „postmoderne Metafilme“ auf der textuellen Ebene gelesen werden müssen. Mehrheitlich ergeben sich Remake-Produktionen aus der profitorientierten Filmindustrie, die auf Kostenreduzierung abzielt und auf sichere Investitionen (einfache Vermarktung der Filme und minimales Risiko, was den Gewinn angeht) setzt. „Die Beliebtheit von Remakes bei den Produzenten liegt in der relativen Sicherheit in Bezug auf den Publikumsgeschmack begründet. Statt das Wagnis mit einem neuen, unbekannten Stoff einzugehen, stützt man sich zuweilen lieber auf bewährtes Material, das wie man vermutet, nur der Aktualisierung bedarf, um erneut sicheres Geld abzuwerfen.“ Bawden, Tichy (Hg.) 1983, S. 639.

¹³² Die Willkürlichkeit der Kodierung von Signifikant und Signifikat und die damit verbundene Ambivalenz der Textbedeutung thematisiert Roland Barthes in seiner Schrift „Tod des Autors“. Ein erweiterter Zugang zur Interpretation eines Kunstwerkes entsteht dadurch. Vgl. Barthes 2005, S. 57-63.

¹³³ Jäger 2009, S. 305.

¹³⁴ Jäger 2009, S. 305.

¹³⁵ Jäger 2002, S. 29.

¹³⁶ Vgl. Jäger 2009, S. 316.

¹³⁷ Die „Transkription“ reguliert das Verhältnis zwischen Prätext und Skript. Prätext ist „das zugrundeliegende symbolische System“ des Skripts. Und Skripte bezeichnen „transkribierte Ausschnitte“,

dem strukturellen Zeichensystem des Vorgänger-Texts und der kreativen Nutzung der Zeichen des Nachfolge-Texts die anerkannte Position des Vorbildes als Original ins Wanken bringen soll.¹³⁸ Seine Idee, das Remake als „Transkriptionsprozess“ zu betrachten, der sich im Spannungsfeld zwischen strukturellem Zeichensystem und individueller Nutzung der Zeichen befindet, lässt das Remake zur spezifischen narrativen Form werden.

In der jüngsten Forschung herrscht die Meinung vor, dass das Remake als Filmgattung zu betrachten ist, die sowohl hinsichtlich der Produktionsästhetik als auch der Rezeptionsbedingungen an eigene festgelegte Konventionen gebunden ist.¹³⁹ Sowohl Constantine Verevis als auch Katrin Oltmann haben bei ihrer Auseinandersetzung mit der Fachliteratur festgestellt, dass die Forschung bis in die 80er-Jahre dazu tendiert, lediglich zwei Kategorien zu unterscheiden¹⁴⁰: zum einen Nachschlage- oder Sammelwerke¹⁴¹, die sich dem Gegenstand mit lexikalischem Anspruch nähern und so zu wenig Raum für theoretische Überlegungen lassen, und zum anderen klassifizierende und taxonomische Untersuchungen¹⁴², die sich um die Systematisierung der Remake-Filme bemühen. In beiden dieser Herangehensweisen liegt der Fokus auf den narrativen und stilistischen Parallelen und Differenzen, die durch die Wiederholung und Aktualisierung einer bereits bekannten Geschichte hergestellt werden. Im Gegensatz zur einseitigen Textanalyse begreifen die neueren Forschungsansätze das Remake als eine institutionalisierte filmische Form, die sich um die Wiederholungspraktiken herum in der Filmgeschichte etabliert hat. Sie versuchen, die Produktionsbedingungen des Remakes in einem soziopolitischen Kontext zu lesen. Politische und ideologische Fragestellungen spielen dabei eine grosse Rolle, so wird z.B. untersucht, warum ein bestimmtes Erzählmuster wie die Vampir-Saga oder die Robin-Hood-Geschichte in den 90er-Jahren in den USA an Aktualität gewinnt oder welche Wirkungen ausländische Adaptionen von amerikanischen Hollywoodfilmen gesellschaftlich erzeugen.¹⁴³ C. Verevis weist darauf hin, dass die Suche nach der syntaktischen und semantischen Struktur des Remake-Films einerseits und der allgemeingültigen Analysemethodik

also das Resultat der Transkription. „Transkription konstituiert also in gewissem Sinne nicht nur das Skript, sondern sie öffnet über den bestimmten Weg, den sie durch das Netzwerk der Prätexte nimmt, zugleich auch andere Navigationsoptionen, andere Lektüren (...).“ Jäger 2002, S. 29, 30, 33.

¹³⁸ Vgl. Jäger 2002, S. 30-31.

¹³⁹ Vgl. Verevis 2006, S. 2.

¹⁴⁰ Vgl. Oltmann 2008, S. 80-87; Verevis 2006, S. 7-13.

¹⁴¹ Limbacher 1964; Limbacher 1991; Nowlan 1989; Hobsch 2002.

¹⁴² Vgl. Druxman 1975, S. 13-15; Greenberg 1998, S. 126; Eberwein 1998, S. 28-31.

¹⁴³ Vgl. Horton, McDougal (Hg.) 1998.

andererseits – „attempt to reduce film remaking to a *corpus* of texts“ or „set of textual structures“¹⁴⁴ – übersieht, dass das Remake nicht nur auf die textuelle Ebene begrenzt ist, sondern darüber hinausgehende Bezüge herstellt.¹⁴⁵ In diesem Sinne kann eine politische Aussagekraft im Hinblick auf die Kommentierung der sozialen Rahmungsbedingungen der Vorgängerfilme enthalten sein. Es ist zu anmerken, dass diese Erweiterung des Blicks weder das Ausschliessen der intertextuellen Leseart noch des individuellen Ausdrucks des Autors bedeutet, sondern eine multidimensionale Perspektive ermöglicht, um dem vollen Potenzial eines Remakes gerecht zu werden.¹⁴⁶ Die Untersuchung verfolgt nach heutigem Forschungsstand einerseits die Frage nach der filmischen intertextuellen Beziehung zum Quellfilm, andererseits untersucht sie das Verhältnis zwischen dem filmischen Text und ausserfilmischen Kontexten.

1.1.3. Remake als kulturelle Übersetzung – Zusammenspiel zwischen filmischen und ausserfilmischen Diskursen

Unter dem Einfluss der Cultural Studies, die das Remake als ein spezielles narratives Muster begreifen, das anhand der Rekontextualisierung von vorhergehenden Erzählungen und Erfahrungen die aktuellen soziopolitischen Situationen repräsentiert und reflektiert, hat sich der kulturübergreifende Remake-Film als besonderes Phänomen entwickelt und wurde zum beliebten Gegenstand der Forschung. Insbesondere interkulturelle Formen dienen Filmemachern zur Debatte über nationale, ethnische und kulturelle Eigenschaften. Lucy Mazdons „Encore Hollywood. Remaking French Cinema“¹⁴⁷ beschäftigt sich mit der Frage, warum die Adaptionen von französischen Filmen in den 80er- und 90er-Jahren in Hollywood boomten und wie diese Art von Remake-Film vom Publikum rezipiert wurde. Sie vergleicht die damalige ökonomische und politische Situation der USA und Frankreich. Anhand der Presstexte und Rezensionen von kulturellen und industriellen Institutionen erläutert sie, wie die zeitgenössischen Konzepte von nationaler Identität, z.B. die Debatte um die Verteidigung der eigenen kulturellen Identität in Frankreich angesichts des bekannten Globalisierungsprojekts GATT (The Uruguay Round of the General Agreement on Tariffs

¹⁴⁴ Verevis 2006, S. 2.

¹⁴⁵ Vgl. Verevis 2006, S. 2.

¹⁴⁶ Vgl. Verevis 2006, S. 2.

¹⁴⁷ Mazdon 2002.

and Trade) im Jahr 1993, auf die Rezeption der Cross-Culture-Remake-Filme eingegangen sind.¹⁴⁸ Die konfliktreiche, ambivalente Beziehung zwischen den beiden grossen Filmnationen Frankreich und USA wird durch den kulturellen Vergleich, der sich anhand dieser Filme ziehen lässt, sehr deutlich.

Auch in Bezug auf Kinofilme aus Hongkong wird häufig anhand der filmischen Charakteristiken die nationale Identität erörtert, wobei hier eine spezielle Methode des Remakes landesspezifisch festgestellt wird. Patricia Aufderheide bezeichnet das Remake und den Remix¹⁴⁹ von Hollywoodfilmen in „Made in Hong Kong. Translation and Transmutation“¹⁵⁰ als historische Eigenschaft der Filmgeschichte Hongkongs, die sich durch Korrelation von „Eastern“ und „Western“ in der kontinuierlichen Identitätssuche äussert. Multiples Genreremix wie in Tsui Harks Film „The Butterfly Murders“ (Hong Kong, 1979), der verschiedene Elemente aus der japanischen und chinesischen Literatur mit Elementen aus Hitchcocks „The Birds“ (USA, 1963) und George Lucas’ „Star Wars“ (USA, 1977) vermischt, gilt als Hongkong-spezifisch und wird als intrinsischer Bestandteil der nationalen kulturellen Kinogeschichte verstanden. „Eastern Condors“ (Sammo Hung, Hongkong, 1986) bedient sich auf narrativer Ebene bei den Filmen „The Dirty Dozen“ (Robert Aldrich, USA, 1967), „Rambo“ (Ted Kotcheff, USA, 1982), „The Deer Hunter“ (Michael Cimino, USA, 1978) und „The Guns of Navarone“ (Lee Thompson, USA, 1961) und fügt Elemente aus der chinesischen Oper und der Kampfkunst ein. Auf diese Weise entsteht ein soziopolitisch hochinteressanter „East and West mix“¹⁵¹, der im Hinblick auf die brisante postkoloniale Situation auf eine unsichere Zukunft verweist.

Die oben genannte Forschungsliteratur vertritt die Auffassung, dass das Remake bezüglich seiner interkulturellen Translation als Folie für historische und kulturelle Vergleiche dient und somit einer nationalen Identität Ausdruck verleiht. Im folgenden Beispiel von Lucy Mazdon wird die filmische Strategie der Thematisierung von gesellschaftlicher oder kultureller Identität besonders deutlich. Wie sie in ihrer Analyse des Remakes „Sommersby“ (Jon Amiel, USA, 1993) anhand des Vergleichs mit der Vorlage „Le Retour de Martin Guerre“ (Daniel Vigne, Frankreich, 1982) erläutert,

¹⁴⁸ In den 90er-Jahren wurde in der französischen Filmindustrie intensiv diskutiert, welche Folgen die globale Dominanz der US-amerikanischen Filmindustrie für den französischen Film hatte. Besonders im Fall der Hollywood-Remakes von französischen Filmen war die Rede vom Ausdruck der Amerikanisierung, wobei die Ideenlosigkeit und das kommerzielle Interesse bei diesen Remakes stark kritisiert wurden. Vgl. Mazdon 2002, S. 4-5.

¹⁴⁹ Gemeint ist die Neuinszenierung von Szenen aus verschiedenen Quellfilmen. Vgl. Manovich 2005, S. 15.

¹⁵⁰ Aufderheide 1998, S. 191-199.

¹⁵¹ Aufderheide 1998, S. 195.

handelt es sich bei der aktualisierten Version um die Darstellung der nationalen Identität Amerikas am Beispiel eines identitätslosen Mannes. Die Hauptfigur Jack Sommersby verschwand, ebenso wie Martin Guerre im Originalfilm, während der Kriegszeit aus einem kleinen Dorf. Nach Jahren taucht ein Mann in diesem Dorf auf, der behauptet Sommersby zu sein, seine Identität wird von Dorfbewohnern jedoch zunehmend angezweifelt. Den historischen Rahmen für den Film bildet der amerikanische Bürgerkrieg, und somit findet die Transformation einer bekannten französischen Volkssaga aus der Zeit der französischen Revolution in eine spätere Ära Amerikas statt. Im Gegensatz zu „Le Retour de Martin Guerre“, der die Instabilität und Wechselhaftigkeit der Identität in einen sozialen Kontext stellt, ist Sommersby, der trotz der Zweifel der Bewohner gut ins Dorfleben integriert wird, „a metaphor for the reconstruction of American society and the enabling of this multi-cultural society. He represents the American capitalist dream that every man and woman can become what he or she wants to be through individual effort; identity is something to be earned.“¹⁵² Durch die Transformation von Zeit und Ort und die unterschiedliche Inszenierung der Charaktere und der Figurenkonstellation kann ein Remake einen bestimmten kulturellen Typus oder ein gängiges Konzept, sei es ethnisch, gender-spezifisch oder eine Nation betreffend, im Prozess der Um- und Wiederschreibung selbstreflexiv aufgreifen, bestätigen, aufarbeiten und subversiv unterwandern. Der Film „Sommersby“ nutzt bewusst das Format des Remakes, um das besondere amerikanische Verständnis von Identitätsbildung mit einer bekannten Legende um die Austauschbarkeit von Identität zu vergleichen.

Die Debatte um nationale Identität in Bezug auf das Remake wird durch den Forschungsgegenstand der „kulturellen Übersetzung“, der in der jüngsten Zeit in der Geisteswissenschaft an Popularität gewonnen hat, intensiv in der Filmwissenschaft geführt.¹⁵³ Unter dem Einfluss der Cultural Studies gewinnt die Frage nach den sozialen Effekten der Übersetzung und ihrer Anwendung in ethnischen, gesellschaftlichen und politischen Bereichen immer mehr an Bedeutung ¹⁵⁴ . Die Übertragung der

¹⁵² Mazdon 2002, S. 78.

¹⁵³ Vgl. Buden, Nowotny (Hg.) 2008; Bachmann-Medick 2004, S. 449-464; Basnett, Lefevre 1998.

¹⁵⁴ Bachmann-Medick 2006, S. 249.

Übersetzungstheorie auf den kulturellen Bereich bezeichnet Doris Bachman-Medick als „Translational Turn“¹⁵⁵:

Übersetzung betrifft also keineswegs nur die Repräsentationssphäre der Zeichen- und Symbolzirkulation, sondern auch soziale Versuche, in andersartige institutionelle Systeme einzurücken und dabei zugleich die materielle Seite von Austauschbeziehungen zu berücksichtigen.¹⁵⁶

Die Übersetzung im kulturellen Bereich befasst sich „mit politischen Konflikten und kriegerischen Auseinandersetzungen, mit der historisch blockierten Idee der Emanzipation, mit der postkolonialen Situation, mit der epochalen Krise des Nationalstaats und den neuen Formen einer transnationalen politischen Artikulation, mit den allgegenwärtigen Phänomenen globaler Migrationen usw.“¹⁵⁷

Der Begriff „kulturelle Übersetzung“ hat demzufolge vielfältige Definitionen und Anwendungsbereiche. Worin liegt seine Leistung als fachlicher Ansatz und was bedeutet es, das Remake als kulturelle Übersetzung zu analysieren? In Anlehnung an Boris Budens Analyse der Praxis der kulturellen Übersetzung verankert Gabriele Klein die „kulturelle Übersetzung“ in zwei wissenschaftlichen Bereichen: in der „Multikulturalismus- und Interkulturalitätsdebatte“ einerseits und andererseits im dekonstruktivistischen Kulturverständnis, das eine essenzialistische Bestimmung und Originalität einer kulturellen Identität verneint.¹⁵⁸ Unter anderem mit der interkulturellen Übersetzbarkeit beschäftigt sich die Übersetzungstheorie, die sich mit den Differenzen und Vereinbarkeiten verschiedener Kulturen auseinandersetzt. Die kulturelle Übersetzung erwies sich als äusserst konstruktiv für die Debatten über Multikulturalität und Interkulturalität, die, „auf dem Konzept der Einzigartigkeit und der Originalität kultureller Formationen“¹⁵⁹ basierend, kulturelle Konflikte und die Verständigung zwischen den Ländern zu erklären versuchen. Andererseits liegt ihr eine dekonstruktivistische Idee zugrunde, die den Gedanken der Identität als durch den kulturellen Ursprung bestimmt, unterläuft: „Dies bedeutet, dass auch Kulturen niemals Reflexionen eines natürlichen Zustands sind, sondern eher ihren eigenen Ursprung

¹⁵⁵ Bachmann-Medick nutzt die Übersetzung einerseits als „Analysekategorie“, die Übergänge, Grenzüberschreitungen und Grenzbildungen verschiedener gesellschaftlichen Bereiche erklärt. Andererseits versteht sie die Übersetzung als „Ordnungsprinzip für die Entwicklung des kulturwissenschaftlichen Diskurs selbst“, d.h. mit der „Übersetzungswende“ ist die neue Denkweise des Kulturverständnisses gemeint, das die Erkenntnisgewinnung nicht durch Fortschreiten, sondern durch Übersetzungen verstehen will. Bachmann-Medick 2008, S. 29-42.

¹⁵⁶ Bachmann-Medick 2006, S. 249.

¹⁵⁷ Buden 2008, S. 10.

¹⁵⁸ Klein 2009, S. 25; vgl. Buden 2008, S. 14-16.

¹⁵⁹ Buden 2008, S. 14.

konstituieren oder konstruieren, jenseits jeder ‚rassischen‘, sexuellen, ethnischen oder genetischen Essenz. Demzufolge ist ‚deutsch‘ zu sein oder ‚schwarz‘, ‚weiblich‘ zu sein oder ‚schwul‘ usw. nur das Produkt einer spezifischen kulturellen Aktivität, einer Art von kultureller Konstruktion.“¹⁶⁰ Der dekonstruktivistische Ansatz beruht hinsichtlich der Beschreibung von Assimilierung und Differenzierung von verschiedenen Kulturen auf der Übersetzungsidee von Homi Bhabha, die in Anlehnung an Walter Benjamins Übersetzungstheorie entstanden ist und sich auf die oben genannten Beispiele „Sommersby“ und „Eastern Condors“, die sich durch „kreative“ Wiederholungen mit festgelegten Identitätsmustern auseinandersetzen, anwenden lässt.

Gemäß Walter Benjamin ist die Übersetzung das Resultat aus dem gegenseitigen Annähern und sich Entfernen von Original und Reproduktion und enthält somit keine direkte Übertragung von Bedeutung. Erst durch die Übersetzung entsteht eine Wechselbeziehung zwischen vorgegebenen Bedeutungen und neuen Inhalten, die z.B. durch Paraphrasierungen, Umdeutungen oder Modifikation zustande kommen, welche im Original nicht enthalten sind.

Er (Benjamin) illustriert die Beziehung zwischen dem sogenannten Original und der Übersetzung, indem er die Metapher der Tangente verwendet: Eine Übersetzung ist wie eine Tangente, die den Kreis (das Original) nur an einem einzigen Punkt berührt und danach ihrem eigenen Weg folgt. Weder das Original noch die Übersetzung, weder die Sprache des Originals noch die Sprache der Übersetzung sind fixiert und dauerhafte Kategorien.¹⁶¹

Benjamins Idee negiert ein klares hierarchisches Verhältnis zwischen Original und Reproduktion, das die bis in die Moderne angenommene Struktur der Übersetzung prägte.¹⁶² Die Vorstellung der Übersetzung als „Zwischenraum“ lässt sich auf die wechselseitige Durchdringung verschiedener Kulturen übertragen, die durch die Infragestellung dessen, was das Fremde und was das Eigene ist, stattfindet.¹⁶³ „Es ist

¹⁶⁰ Buden 2008, S. 15-16.

¹⁶¹ Klein 2009, S. 26. Benjamin 1972, S. 9-21. Walter Benjamin erklärt das Verhältnis zwischen Original und Übersetzung durch bildliche Metaphern in seinem Aufsatz „Aufgabe des Übersetzers“, wie z.B. der Turmbau zu Babel, Bild der Tangenten, Bild des zerbrochenen Kruges. Das Bild der Tangente ist ein häufig zitierter Vergleich. „Wie die Tangente den Kreis flüchtig und nur in einem Punkte berührt und wie ihr wohl diese Berührung, nicht aber der Punkt, das Gesetz vorschreibt, nach dem sie weiter ins Unendliche ihre gerade Bahn zieht, so berührt die Übersetzung flüchtig und nur in dem unendlich kleinen Punkte des Sinnes das Original, um nach dem Gesetz der Treue in der Freiheit der Sprachbewegung ihre eigenste Bahn zu verfolgen.“ Ebd., S. 19-20.

¹⁶² Zu Friedrich Schleiermachers Übersetzungstheorie siehe: Klein 2009, S. 26; Schleiermacher 1973, S. 38-70.

¹⁶³ Bhabha 2000, S. 336-337.

jener ‚Third Space‘, in dem Transformation oder Transgression möglich ist, in dem sich binäre kulturelle Codes verändern können und etwas Neues entstehen kann.“¹⁶⁴

Durch das Verständnis der Übersetzung als kulturtheoretisches Konzept wird das Remake zum gestalterischen Handlungsraum¹⁶⁵ für kulturelle Übersetzung im Sinne von Homi Bhabha, in dem die Wiederholung als diskursives Feld kultureller Identität seinen Ausdruck findet. Im Gegensatz zur essentialistischen Identitäts-Konzeption sind aus der dekonstruktivistischen Perspektive alle Identitätsmuster, die auf vermeintlich festgeschriebenen Gegebenheiten wie Rasse, Geschlecht und Nation usw. basieren, fiktive kulturelle Konstruktionen bzw. geistige Rahmungen für ökonomische und soziokulturelle Entwicklungen, die als ideologische Form zur „Befestigung der schon existierenden hegemonischen Verständnisse“¹⁶⁶ dienen. In diesem Zusammenhang verwendet Bhabha den Begriff „Mimikry“. Die Imitation im Sinne von Tarnung oder Täuschung ist nach seiner Ansicht eher eine bewusste Abweichung von den sozialen Regeln als ein Anpassungsprozess. Denn es besteht bei der Imitation immer ein Unterschied zwischen der sozialen Norm und der individuellen Erscheinungsform. Bhabha versteht Imitation als kognitiven und sozialen Prozess¹⁶⁷, der über die Identifikation mit Vorbildern seine Wirkung erzielt. Er sieht sie als performativen Akt¹⁶⁸, als subversive politische Strategie, wobei der Übersetzungsprozess als kreatives gestalterisches Element zum zentralen Moment wird. Elisabeth Bronfens Vorwort zu seiner deutschen Ausgabe von „Location of the culture“ beschreibt „Mimikry“ als spielerische Maskerade mit festgelegten Identitätsmustern.

¹⁶⁴ Klein 2009, S. 26. Bhabha verwendet den Begriff „kulturelle Übersetzung“ in zwei Bereichen, einerseits um die Wechselwirkung der Kulturen in der multikulturellen Gesellschaft zu beschreiben, andererseits als Sinnbild der Migrantenkultur. Vgl. Wagner 2008, S. 5.

¹⁶⁵ Vgl. Bachmann-Medick 2006, S. 250.

¹⁶⁶ Buden 2008, S. 21.

¹⁶⁷ Die Imitation „bildet ein wesentliches Element im sprachlichen und geistigen Aufbau und erlangt eine besondere Bedeutung in der Lern- und Handlungstheorie als Prinzip des Lernens. Im Zusammenhang mit der Persönlichkeitstheorie interpretiert man Imitation vor allem als Identifikation. In der Psychoanalyse wird dieser Begriff verwendet, um die Übernahme vielschichtiger, mitunter konfliktiver Verhaltensorganisationen oder die mehr oder weniger vollständige Nachahmung eines Vorbildes zu kennzeichnen. Über Identifikationen werden sowohl wesentliche kulturelle Werte und kollektive Ideale tradiert als auch neue Paradigmen der Lebensbewältigung durchgesetzt.“ Zur Beziehung zwischen Imitation und sozialem Lernprozess siehe: Ruckstuhl 1989, S. 32.

¹⁶⁸ Zu Homi Bhabhas Auseinandersetzung mit Walter Benjamins Idee der performativen Funktion der Übersetzung siehe: Birgit Wagner, „Kulturelle Übersetzung. Erkundungen über ein wanderndes Konzept“, ein Vortrag bei der Konferenz „Dritte Räume. Homi K. Bhabhas Kulturtheorie. Anwendung Kritik Reflexion (3. April 2008, Universität Wien), online verfügbar unter: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/postcol/BWagner2.pdf> (Stand: 08.05.2014), S. 4. Vgl. Bhabha 2000, S. 318; Benjamin 2002, S. 76.

Die Ambivalenz der Mimikry, die von Homi K. Bhabha als eine der brisantesten kulturellen Strategien begriffen wird, um mit vorgegebenen Identitätsmustern zu spielen, indem man diesen zwar folgt, sie aber nie ganz erfüllt, und somit nicht nur die Fiktionalität der Vorgabe zum Vorschein bringt, sondern auch die Unmöglichkeit, sich dieser gänzlich unterzuordnen, erinnert an Judith Butlers Feier des parodistischen cross-dressing. [...] Ein Subjekt, das die Notwendigkeit von symbolischen Fiktionen, die um Verortung in einer Nation, einer Gemeinschaft oder einer globalen intersubjektiven Vernetzung kreisen, gerade darin ernst nimmt, dass es diese stets als Fiktionen [be]handelt und demzufolge die eigenen Identitäten in Bezug auf die symbolische Anrufung, die an es von diesen sinnstiftenden Fiktionen herangetragen werden, immer mit einer gewissen ironischen Distanz, mit einer Selbstspaltung oder Selbstdopplung, aushandelt.¹⁶⁹

Prätext und Folgetext bzw. Remaking passen nach Bhabhas These aufgrund der scheiternden Verdoppelung und der „taktischen“ Mimikry nicht mehr in das Beziehungsschema Vorbild/Abbild oder Original/Kopie. Remake ist ein Double, das eigentlich keines ist, und es berührt zwar, um nochmals auf die Metapher von Walter Benjamin zurückzugreifen, gewisse Punkte des Prätexts, verfolgt aber seinen eigenen Weg.

¹⁶⁹ Bhabha 2000, S. 13.

1.2. Das modifizierte Remake – Vermischung und Gegenüberstellung von Fiktion und Lebenswelt

Da die zu untersuchenden Künstler kulturelle Grenzgänger sind, ist es sinnvoll, ihre Arbeiten unter dem Aspekt der kulturellen Übersetzung zu behandeln. Wie in der Einleitung bereits erwähnt, nehmen die Künstler mittels der Wiederaufnahme der bekannten filmischen Stoffe an der Identitätsdebatte in Bezug auf die Nationalität teil, wobei die jeweiligen sozialen Backgrounds in die aktualisierte Geschichte mit einfließen. Es besteht jedoch ein fundamentaler Unterschied zwischen den in Kapitel 1.1.3. behandelten interkulturellen Remakes, die durch die Übertragung einer bekannten Geschichte in einen anderen kulturellen Kontext eine lokalspezifische Situation beleuchten, und den künstlerischen Arbeiten von Wong, Jung und Huyghe. Das Spezifische dieser Werke besteht in der Vermischung von Restaging, Reenactment und Remake. Es ist ein Kompositum aus projizierter Vergangenheit, Gegenwart und Zukunftsvisionen. Die Aneignung und Verwendung von medialen Inhalten und Formen wird in diesem künstlerischen Kontext dokumentarisch nachgezeichnet und so der kompositorische Aspekt der Herstellung der filmischen Bilder und der Erzählung hervorgehoben. Der performative Akt (z.B. das Reenactment der Neuinszenierung oder Bühnenausstattung) bestätigt die Rolle eines Mediums nicht nur als Repräsentationsmittel, sondern auch als Ausdrucks- und Erzählmittel. Der individuelle Umgang mit audiovisuellen Medien, der neue Kommunikationsstrukturen und Handlungen hervorbringen kann, steht im Zentrum dieser Zwischenform aus filmischer, theatralischer und realer Praxis. Jürgen Habermas spricht in seiner postmarxistischen Idee der Kommunikation und Lebenswelt von der „symbolisch vorstrukturierte(n) Wirklichkeit“, die in der kulturellen Reproduktion und Repräsentation vorhanden ist und durch subjektive kommunikative Handlungen verschoben und modifiziert werden kann.¹⁷⁰ Dieser subjektive Handlungsspielraum scheint von Jung, Wong und Huyghe medial genutzt zu werden, indem sie durch die Reinszenierung der vorgegebenen Bilder und die Verfremdung der stereotypen Rollen neue Lebensmodelle kreieren oder thematisieren. Die Medien, die in der Kategorisierung und Stereotypisierung der Bilder die Lebenswelt(en) ordnen und produzieren, präsentieren verschiedene Lebensstile als „Variation der möglichen Leben“.¹⁷¹ Diese dienen als Anhaltspunkte für die individuelle

¹⁷⁰ Habermas 1981, S. 164.

¹⁷¹ Appadurai 1998, S. 21.

Gestaltung innerhalb der gesellschaftlich normierten Welten. Die populären Medien – und zu diesen gehört der Film – sind in dieser Hinsicht für die Künstler sowohl als Untersuchungs- und Lektüregegenstand bzw. als „Rereading“ der Lebenswelt als auch als Forum für neue Handlungen und Kommunikationsformen interessant. Der gegenwärtige Handlungsraum, der als „real-world setting“ mit stereotypischen Zeichen und Gesten wiedergegeben wird, suggeriert die Gegenwart als „composited imaginary“ mit „possible conceptual models or frameworks“.¹⁷² Das Konzept der Gegenwart als imaginierte Welt der Kollektive von Appadurai¹⁷³ oder Hal Fosters Betonung der Aktualität der „retroaction“¹⁷⁴ in seiner bekannten Schrift „The Return of the Real“ kann im selben Kontext des Realitätsverständnisses gelesen werden. Die folgenden Beispiele in diesem Kapitel veranschaulichen die Aktualität der „Retroversion“¹⁷⁵ in der komplexen Untrennbarkeit zwischen Dargestelltem und Darstellendem und machen letztendlich den nostalgischen Rückblick selbst als konstruierten Gedankengang der Gegenwart bewusst.¹⁷⁶

1.2.1. Das filmische Remake als Proberaum – zwischen Restaging und Reinszenierung am Beispiel von Ming Wong

Die Premiere von „Angst essen / Eat Fear“ (2008) fand im Berliner Künstlerhaus Bethanien statt, im Anschluss an Ming Wongs Residenzprogramm in Berlin. Daraufhin entschied sich Ming Wong, dort als Künstler tätig zu sein. Die Abschlussausstellung beinhaltete eine einkanalige Videoarbeit, die zuerst mithilfe eines Röhrenfernsehers präsentiert wurde. Ming Wong spielt sämtliche Rollen von Fassbinders „Angst essen Seele auf“ (Deutschland, 1974) in dem knapp 30 Minuten langen Film selbst nach – vom Maraokkaner Ali und der in ihn verliebten deutschen Frau Emmi und Alis marokkanischer Geliebten bis hin zu Emmis Kindern und Arbeitskolleginnen, die strikt gegen diese Beziehung sind – und spricht in gebrochenem Deutsch alle Filmdialoge

¹⁷² A. Chang 2014, S. 1.

¹⁷³ „I would like to call imagined worlds, that is, the multiple worlds that are constituted by the historically situated imaginations of persons and groups spread around the globe.“ Appadurai 1996, S. 33.

¹⁷⁴ Foster 1996, S. xiii.

¹⁷⁵ Ebd. S. xiii.

¹⁷⁶ „Historicity is, in fact, neither a representation of the past nor a representation of the future (although it's various forms use such representations): it can first and foremost be defined as a perception of the present as history: that is, as a relationship to the present which somehow defamiliarizes it and allows us that distance from immediacy which is at length characterized as a historical perspective“, Jameson 1991, S. 284.

selbst. Der Handlungsort wird in eine gegenwärtige Stadtlandschaft in Berlin verlegt, während die Requisiten, die Ausstattung und die Kostüme originalgetreu nachgeahmt werden. In den Dialogszenen werden mithilfe der Bluescreen-Technik mehrere Aufnahmen zusammengesetzt, da der Künstler das Spielen aller Rollen selbst übernimmt. Obwohl der unmittelbare Vergleich zum Quellfilm in dieser Ausstellung nicht möglich ist, ahnt der Betrachter aufgrund der bewusst etwas holprig und bemüht wirkenden Qualität der Dialoge, dass es sich um eine Nachinszenierung der einzelnen Originalszenen handelt (Abb. 15). Die kulturelle Abweichung vom Originalfilm und das amateurhafte Schauspiel des Künstlers lassen den Schluss zu, dass seine emotionale und körperliche Darstellungsweise sich von der ursprünglichen Schauspieler grundlegend unterscheidet. Die Distanz zum Quellfilm wird dadurch deutlich, dass die Szenen in der Nachstellung mit einer Digicam gedreht wurden (Abb. 16). Durch die nüchterne und wirklichkeitsnahe Beschaffenheit entfernt sich die szenische Ästhetik weit vom Quellfilm. Ming Wongs Präsentationskonzept sieht die Gegenüberstellung von Nachinszenierung und Original nicht vor, seine Arbeit verweist lediglich auf den Status des Remakes, also die Darstellung eines modifizierten, übersetzten und interpretierten Films. Der Fassbinder-Film, der zur Nachahmung und Reinszenierung genutzt wird, wird zum Narrativ, das durch imitative Handlungen erprobt und erlebt werden kann. Das filmische Narrativ ist keine fertige Erzählung, sondern ein prozessuales Konstrukt, das durch die Performanz des Künstlers weiter übersetzt und verändert werden kann.

Ming Wongs Nachinszenierung zeichnet sich auf den ersten Blick durch ihren amateurhaften und sachlichen Charakter aus, der der poetischen Bildsprache von Fassbinder entgegenläuft. Fassbinders stimmungsvolle Eröffnungsszene bietet einen exemplarischen Vergleich hinsichtlich dieser Bildästhetik. Die Eröffnungsszene des Fassbinder-Films findet in einem mit exotischen Wandteppichen verzierten arabischen Lokal statt, das in ein geheimnisvolles rotes Licht getaucht ist (Abb. 17). Durch die langen Einstellungen und die extreme Tiefenschärfe der Aufnahme entsteht eine melancholische Atmosphäre, die durch Fassbinders verzögerte Schnittführung noch verstärkt wird. Die Figur der Emmi (gespielt von Brigitte Mira) wird in dieser Szene eingeführt und durch ihr Betreten dieses Raums wird bereits das zentrale Geschehen des Films angedeutet: die Begegnung zweier Kulturen und die Kultur- und Altersgrenzen überschreitende Liebesgeschichte. Die starke Tiefenschärfe schafft eine räumliche Distanz zwischen den beiden Hauptfiguren und unterstreicht damit auch

deren kulturelle Distanz und ihre ausgeprägte Verschiedenheit. Die metaphorische Bildsprache, die in diesem Film vorhanden ist, fällt in Ming Wongs Neuinszenierung weg. Er lässt diese Szene in einer gewöhnlichen Berliner Kneipe stattfinden (Abb. 17). Die Requisiten, einige Ausstattungsgegenstände und die Kostüme sind zwar originalgetreu gehalten, aber die bewusst nicht überzeugende schauspielerische Darbietung und der gewöhnliche, nicht inszenatorisch aufbereitete Handlungsort verhindern das Entstehen einer illusorischen oder gar poetischen Atmosphäre. Das Ersetzen der körnigen Bildbeschaffenheit durch digitale Bildqualität und die Verwendung von Kompositbildern mithilfe der Bluescreen-Technik¹⁷⁷ verhindern die Illusion eines dreidimensionalen Raumes. Das Aufbrechen des Fiktionalen und das Übertragen des Geschehens in die alltägliche Welt kommen besonders stark in der Szene zum Ausdruck, in der die beiden Hauptfiguren miteinander tanzen. Durch die 360°-Kamerafahrt um das tanzende Paar werden bei Fassbinder intensive Effekte erzeugt: Die Aufmerksamkeit wird ausschliesslich auf die beiden Hauptfiguren gelenkt und ihre starke emotionale Bindung wird betont, die trotz der sprachlich bedingten Missverständnisse entsteht. Bei Ming Wong hingegen verliert sich der Blick durch den langsamen Schwenk der digitalen Kamera im Nichts. Durch die nüchterne, prosaische und profane Darstellungsweise bilden die Szenen seiner Neuverfilmung einen starken Kontrast zu Fassbinders fiktionaler Filmwelt. Während Ming Wong der Kamerabewegung, der Lichtgestaltung und dem Spiel mit der Tiefenschärfe weniger Aufmerksamkeit schenkt, ist die bildliche Komposition Fassbinders durch die Gestaltungselemente wie z.B. Spiegelung und Rahmung ein wichtiger Gegenstand der Nachinszenierung Ming Wongs. Fassbinders Verwendung dieser Gestaltungselemente, wie z.B. die bildliche Abtrennung des Paares durch eine Glastür und die isolierend wirkende Rahmung der Figuren durch die Umgebung (Abb. 18) wird sehr genau von Ming Wong übernommen.

Ming Wong suggeriert die Wahrnehmung zweier Konstruktionen, einer fiktiven und einer alltäglichen Welt, indem er den nachgespielten Szenen im Gegensatz zum „Vor-Bild“ die Prägung einer „realen“ Atmosphäre verleiht. So entsteht der Eindruck, dass es sich in seinen Neuverfilmungen um die Übertragung der fiktionalen Figuren und

¹⁷⁷ Die sogenannte Bluescreen-Technik verwendet der Künstler, um Gegenstände oder Personen nachträglich vor einem Hintergrund zu platzieren und so eine grafische Zusammenstellung mehrerer Aufnahmen vorzunehmen.

Erzählungen in den lebensweltlichen Raum handelt. Bei diesem Prozess entsteht allerdings keine Vermischung von Fiktivem und Faktischem, wie z.B. bei dokumentarischen Mischgattungen (Doku-Drama, Mockumentary, Dokufiktion), die aus der hybriden Verknüpfung von Narration und Wirklichkeit ihre eigene Realität erfinden. Paarbildung, Gegenüberstellung und Grenzverwischung zwischen den lebensweltlichen und fiktionalen Bezügen in den Werken Ming Wongs zielen nicht auf die sich auflösende Trennung zwischen Fiktion und Realität ab, sondern auf die Untersuchung der komplexen Kooperation und das Ineinandergreifen der beiden Bereiche. Seine Werke stellen durch die Ambivalenz zwischen dem Darstellenden und dem Dargestellten Repräsentationen auf mehreren Ebenen in Frage.¹⁷⁸ Die dargestellten Figuren sind filmgeschichtliche Charaktere, gleichzeitig aber auch als Schauspieler agierende Subjekte, u.a. auch der in mehreren Rollen auftretende Künstler. Mithilfe des künstlerischen Konzepts der Dokumentation eines „echten“ Erlebnisses einer realen Person in einer ausgedachten Welt, wobei die filmische Erzählung quasi als Anleitung zu einer Handlung genutzt wird, werden die Verkörperung der Rolle und die Imitation zum Ausdruck des Künstlers selbst. Das Verschmelzen von erfundenen und autobiografischen Geschichten in der Nachahmung und Inszenierung fließt in den Kontext der Erzählung ein.¹⁷⁹ Auch der wirklichkeitsnahe Charakter der Drehorte weist auf eine Doppelfunktion des Schauplatzes als fiktiver Hintergrund und reale Umgebung hin. Es geht weniger um die Differenzierung von fiktiven und nicht fiktiven Elementen bzw. die Definition von Authentizität und Fake als vielmehr um die Verschiebung der Ebenen von Darstellendem und Dargestelltem während der Inszenierung und des Rollenspiels.

Die Übergangsstelle zwischen Fiktion und Lebenswelt zeigt sich nicht nur bezogen auf die inhaltliche Ebene, sondern auch auf die formale mediale Rahmungssituation. Ming Wongs Filme integrieren durch ihre transmediale Rahmung immer die szenischen Elemente der vorhandenen Filme in ein anderes Medium, wie z.B. bei „Life of Imitation“ (2009, Abb. 19), der auf eine zweifache Leinwand projiziert wird und mit Spiegelverdoppelung arbeitet, oder bei „Devo Partire“ (2010, Abb. 20), der mit fächerförmig angeordneten Leinwänden nicht nur den Eindruck von multiplen Kinosälen vermittelt, sondern auch den Betrachter durch das „Betreten“ der einzelnen

¹⁷⁸ Zur Ambivalenz von Darstellendem und Dargestelltem siehe: Blunck 2010, S. 159-172.

¹⁷⁹ Auf den Aspekt der Selbstinszenierung komme ich in Kapitel 5 zurück. Hier sei lediglich ein Hinweis auf die Gemeinsamkeit mit der Selbstinszenierung als künstlerische Praxis und die Queer Art gegeben.

„Säle“ zur physischen Teilnahme am Geschehen auffordert. Die installative Präsentation mit ihrem Spiegelungseffekt in „Life of Imitation“ versetzt den Betrachter in die Lage, Teil des Rollenspiels und auf diese Weise in die filmische Narration integriert zu werden. Der Spiegel bleibt dem Betrachter nicht nur als zentrales Requisit aus der nachgespielten Szene in Erinnerung, er ist auch als realer Gegenstand in der Installation vorhanden, so dass das Abbild des Betrachters und die filmischen Bilder sich überlagern. Im bühnenartigen Setting wird der Betrachter zum aktiv Mitwirkenden auf verschiedenen Ebenen der Fiktionalität. Durch die „intermediale Transposition“¹⁸⁰ entsteht eine neue sinngenerierende Schicht. Ming Wong gestaltet seine inszenierte Kinosituation mithilfe von Wanddekors und kinotypischen roten Stühlen im Fall von „Devo Partire“, in dem der Betrachter inmitten der szenischen Installation die Rolle des Kinogängers übernimmt. Indem dem Betrachter eine bestimmte Rolle suggeriert wird, wird er selbst zur fiktiven Figur, erkennt aber gleichzeitig seine Rolle als Element der Gesamtnarration, was wiederum eine kritische Distanz zum Werk herstellt. In der Vermischung von Restaging, Reenactment und Remake suggerieren Ming Wongs Werke, in denen bekannte Narrative wiederholt und vergegenwärtigt werden, Gegenwart als „real-world setting“¹⁸¹.

Auf der Schwelle vom realen installativen Raum zum projizierten imaginären Raum, von Wirklichkeit zu Fiktion, befindet sich der Ausgangspunkt von Wongs Arbeiten. Er versucht, den körperlichen Wahrnehmungsprozess des Betrachters in die Wirkungsebene seiner Werke miteinzubeziehen. Variable und individuelle Betrachterperspektiven werden so in seine Arbeiten miteinbezogen, so dass die Wahrnehmung – je nach den Sehgewohnheiten des Betrachters oder den räumlichen und installativen Bedingungen – ganz anders ausfallen kann als im herkömmlichen Kinoraum. Wie Stephanie Rosenthal in Bezug auf die neue Erzählsituation und die Gestaltung des Verhältnisses zwischen Betrachter und Werk in der zeitgenössischen Medienkunst feststellt, fließt das physische Befinden des Betrachters in das Narrativ mit ein, das während des Zusammensetzungsprozesses der Erzählfragmente erst seine Form gewinnt.

In der Installation findet die Involvierung des Betrachters nicht nur dadurch statt, dass er die Fragmente einer Geschichte zusammensetzen muss. Das Erzählte umgibt den Rezipienten, der nicht nur mit den Augen sieht, sondern auch mit seinem ganzen Körper

¹⁸⁰ Wolf 2002, S. 169, 178.

¹⁸¹ A. Chang 2014, S. 1.

durch das Werk wandelt. Er hat hier die Möglichkeit, den Erzählraum zu betreten, und wird so nicht nur mental, sondern auch physisch Teil des Kunstwerkes.¹⁸²

Sowohl der im Remake stattfindende Transfer der filmischen Geschichte auf den lebensweltlichen Raum des Künstlers als auch das Versetzen des Betrachters in fiktive Rollen weisen darauf hin, dass ein filmisches Narrativ für eine performative Handlung nutzbar gemacht werden kann. Ming Wongs Konzept der strukturellen Verbindung von Fiktion und Lebenswelt kann im Zusammenhang mit anderen bühnenartigen szenischen Kunstwerken, wie die von Julia Hohenwarter, Constanze Ruhm oder Liam Gillick betrachtet werden, die Bettina Steinbrügge in ihrer Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Phänomen der multimedialen Installation als offene Gesamtkunstwerke definiert.¹⁸³ Diese Künstler positionieren ihre Kunst als Proberaum zum Entwurf verschiedener Lebensmodelle.

1.2.2. Fiktionale Darstellung als Wirklichkeitsrepräsentation bei Pierre Huyghe

Die komplexe Beziehung und das Ineinandergreifen von fiktionalem und alltäglichem Geschehen hat sich auch Pierre Huyghe zum Thema gemacht. In „Remake“ (1994-1995) lässt er durch die Wechselseitigkeit von echten Schauplätzen und Kulissen bzw. fiktiven Figuren und realen Personen ein Verwirrspiel entstehen.

Jérôme Sans, der Kurator der Ausstellung in der Wiener Secession, äussert sich in ähnlicher Weise über diesen konfusen Moment der Verflechtung von Dargestelltem und Darstellendem und zwischen Rolle und Person bei Huyghe.

In zahlreichen Arbeiten Pierre Huyghes bildet der Film, mit seinen imaginativen Qualitäten und dem spezifischen Verhältnis zwischen der Erfahrung von Fiktion und Wirklichkeit, den Ausgangspunkt seiner Überlegungen. Anstatt selbst Filme zu produzieren, überprüft Pierre Huyghe seine Erkenntnisse und Beobachtungen aus Filmen an der Wahrnehmung und Interpretation der Realität. Beispielsweise lässt er in seiner Version von Alfred Hitchcocks Filmklassiker „Rear Window“ die Rollen von James Stewart und Grace Kelly von Laiendarstellern nachspielen und thematisiert damit unterschiedliche Fragen: Was wäre, wenn jede Person ihr Leben als Rolle in einem Film und sich selbst als Schauspieler in diesem Film auffassen würde? Oder, was wäre, könnten wir den realen Ereignissen und Situationen des Alltags wie Filmsettings begegnen und sie lediglich als Realität eines imaginierten Films begreifen?¹⁸⁴

¹⁸² Vgl. Rosenthal 2002, S. 21-22.

¹⁸³ Steinbrügge 2012, S. 46, 47.

¹⁸⁴ Textauszug von der Pressemitteilung, online verfügbar unter: http://www.secession.at/art/1999_huyghe_d.html (Stand: 02.07.2015).

Mediale Repräsentation bedeutet für Huyghe nicht Abbildung von Wirklichkeit oder Darstellung von Fiktion, da sie für ihn nicht einem binären System unterworfen sind. Fiktion ist in seinen Werken also nicht als Illusion zu begreifen, deren Aufgabe es ist, die Wirklichkeit auszublenden, sondern in ihrer narrativen Form als Basis der Alltagsperformance denkbar ist. Pierre Huyghes Plakataktion „Chantier Barbès-Rochechouart“¹⁸⁵ (Abb. 21), die während der Bauarbeiten der Firma Dauphin an der Metrostation Barbès-Rochechouart entstand, nutzt die zu Werbezwecken aufgestellte Plakatwand für eine Kunstaktion. Der Künstler fotografiert Schauspieler, die in Bauarbeiterkleidung eine Arbeitsszene nachstellen. Das so entstandene Foto bringt er im grossen Format auf einer Plakatwand direkt am Ort der Bauarbeiten an und macht wiederum eine Aufnahme von seinem Plakat, auf der die „echten“ Arbeiter im Hintergrund zu sehen sind. Beim Betrachten von „Chantier Barbès-Rochechouart“ lässt sich nicht eindeutig unterscheiden, ob es sich bei der Plakatszene oder der Hintergrundszene um eine Nachstellung handelt. In einem Interview mit François Chaloin sagt Huyghe: „It was very important for me that it was actors playing that part. I could easily have taken workmen busily at work but I wasn't interested in playing with the mirror effect. I used actors because I wanted to (...) introduce a distance and at the same time link it to a situation“¹⁸⁶ Da der Künstler das Fiktionale, bzw. das Inszenierte, als Repräsentation des Realen in der Öffentlichkeit vorstellt, wird die Authentizität der Bauarbeiter in diesem Kontext in Zweifel gezogen. Die beiden Szenen unterscheiden sich nur minimal und die Unterscheidbarkeit von Bauarbeitern und Schauspielern ist nicht mehr gegeben – Wirklichkeit und Inszenierung werden verwechselbar. Auf dem Foto ist eine „rekonstruierte Aktivität“¹⁸⁷ zu sehen, Erlebtes und die Repräsentation des Erlebten sind in einer Abbildung gleichzeitig vorhanden. Barikin weist in ihrer Monographie „The Art of Pierre Huyghe“ auf „the slippage between presentation and re-presentation“ in diesem Werk hin.

The mode of thinking neatly sidesteps Jean Baudrillard's notion of the simulacrum that still, even as it destroys binary oppositions, can only ever operate in reaction to a dichotomy of authenticity and falsehood. Huyghe bypasses such oppositional discourse in order to direct his attention to the slippage between presentation and re-presentation.¹⁸⁸

Guy Debord formuliert seine Diagnose der Verschmelzung von medialen Bildern und

¹⁸⁵ Werbetafel, Paris, 1994, Offset gedrucktes Plakat, 80 x 100 cm, 1996.

¹⁸⁶ Hier von Barikin, 2012, S. 23. Siehe auch : Huyghe 1996, S. 22.

¹⁸⁷ Pierre Huyghe bezeichnete diese Plakataktion als „A reconstruction of an activity“. Barikin 2012, S. 23. Siehe auch: Kat. Ausst. Mailand 2004, S. 162.

¹⁸⁸ Barikin 2012, S. 14.

realer Repräsentation in „Die Gesellschaft des Spektakels“ folgendermassen: „Dort, wo die reale Welt sich in einfache Bilder verwandelt, werden diese einfachen Bilder zu realen Wesen und somit zu wirksamen Motivationen eines hypnotischen Verhaltens“¹⁸⁹. Pierre Huyghe zeigt die Stadt Paris als heterogenen Ort, an dem sich das Dargestellte kaum vom Darstellenden unterscheidet.¹⁹⁰ Das Konzept seiner Plakataktion wiederholt er in verschiedenen ortsbezogenen Kontexten, wie z.B. bei seinen Fotoarbeiten „Rue Longivie“ (Dijon, 1994, Abb. 22), „Bar du peuple“ (Marseille, 1995), „Little Story“ (Amsterdam, 1995), „Géant Casino“ (Montpellier, 1995) und „Campus“ (Montpellier, 1995). Diese dokumentieren den zufälligen Moment des Überlappens von Plakatbildern und Alltagssituationen.¹⁹¹ Huyghe geht es nicht nur um die Zweckentfremdung der medialen Darstellung an sich, sondern um das Nachleben oder die Postproduktion der fiktionalen Elemente im Alltag. Die aktive Qualität der Reproduktion bzw. die Aneignung von vorhandenen medialen Formen steht im Zentrum seines künstlerischen Schaffens.¹⁹² Mit der Verwendung des Plakat-Mediums, das öffentliche Reaktionen und Meinungen herausfordert, zeigt er, wie eine Fiktion (im Sinne von Narration) eine neue, individuelle Ebene der Realitätswahrnehmung kreieren kann.¹⁹³

1.2.3. Das Spiel mit Rahmen/Rahmung als mögliches Erklärungsmodell für das Verhältnis zwischen Fiktion und Lebenswelt

Die Beziehung zwischen filmischem und ausserfilmischem Raum funktioniert bei den Beispielen von Wong und Huyghe als eine Art Rahmungssystem, sie folgt der Logik des sog. „In and out of frame“. In der Kunstwissenschaft wurde die Rahmentheorie häufig als Analysemittel verwendet, um die Schwelle bzw. den Übergang von Aussen und Innen zu

¹⁸⁹ Debord 1978, S. 5, vgl. Frohne 2012, S. 415.

¹⁹⁰ Vgl. Frohne 2012, S. 451.

¹⁹¹ Vgl. Barikin 2012, S. 25.

¹⁹² Nicolas Bourriaud bezeichnet die hybriden Variationsformen und individuellen Nutzungen der vergangenen kulturellen Formen als Emblem der Kunst der 90er-Jahre. „It is a matter of seizing all the codes of the culture, all the forms of everyday life, the works of the global patrimony, and making them function. To learn how to use forms, as the artists in question invite us to do, is above all to know how to make them one's own, to inhabit them.“ Vgl. Bourriaud 2002 B, S. 18.

¹⁹³ „What interested me was to investigate how a fiction, how a story, could in fact produce a certain kind of reality. An additif of reality. I'm not speaking about change here. In *Streamside Day Follies*, I wanted to create a fiction that would lead to a fête, a celebration, an event that could be repeated. If we take up a musical metaphor, we can call this fiction a 'score,' and its enactment a 'concert.' If we take up the metaphor of cinema, we could call it a screen-play. And if we take up the metaphor of theater, we can call my intervention the creation of a script, after which comes the play – and even, a few years later, the possibility for the reinterpretation of this same play.“ Baker 2004, S. 84.

erklären. Die Rahmung¹⁹⁴ ist ein ursprünglich aus der Sozialwissenschaft entnommener Begriff zur Beschreibung der Selbstdarstellung im Alltag und der Interaktionsordnung, die für die Organisationsprinzipien sozialer Ereignisse steht. Es handelt sich dabei um eine Art Erfahrungsschema eines Individuums, das dazu dient, die ihm täglich begegnenden Situationen und Erfahrungen zu erkennen, zu verstehen und zu kategorisieren. Entsprechend der Formen und Funktionen dieser Rahmen unterscheiden wir durch einen Prozess der Rahmensetzung¹⁹⁵, ob unsere Wahrnehmung der Welt als Fiktion oder Wirklichkeit, als Spiel oder Täuschung zu bestimmen ist.¹⁹⁶ Der Rahmen-Begriff in Bezug auf Wahrnehmung und Repräsentation wurde besonders in der Kunstwissenschaft gebraucht, um beispielsweise „Bild im Bild“-Situationen oder intermediale Vermischungen näher zu beschreiben. In der Malerei treten Bildrahmen bereits seit der Renaissance in Form von Fenstern, Bilderrahmen, Spiegel oder Türen innerhalb der Bildfläche als Stilmittel auf, die gleichsam als „Metapher für die Trennlinie zwischen Bild- und Aussenraum“¹⁹⁷ zu verstehen sind.

Die Forschungsarbeit von Frohne und Haberer, die sich sowohl mit der Wirkung des kinematographischen Dispositivs auf die zeitgenössische Architektursprache als auch mit der räumlichen Rekonfiguration und Erweiterung der heutigen Filmproduktion und -präsentation beschäftigt, bedient sich auch der Rahmentheorie zur Erklärung der Hybridformen von Architektur und Kino, die durch die gegenseitige Durchdringung und Vereinnahmung der beiden Bereiche entstehen. „So können diese Übergangs- und Zwischenraumphänomene jenseits einer klaren Raumzuweisung als Bewegungsmomente oder Leerstellen wahrgenommen werden, die sich in der hybriden, installativen Anordnung zwischen filmischem und installativem Raum ansiedeln lassen.“¹⁹⁸ Diese „kinematographische Installation“, die den Übergang zwischen Fiktion und physischem Raum bzw. On- oder Offscreen markiert, umfasst die Bereiche inszenierte Fotografie, Film- und Videoinstallation, bis hin zur szenischen Rauminstallation (Mise en Scène, Filmset). In der Filmtheorie wird in diesem Zusammenhang häufig der Begriff „Kadrierung“¹⁹⁹ verwendet, der den Rahmen der filmischen Handlung bezeichnet. Der bildexterne „reale“ Bezugsort steht im

¹⁹⁴ Rahmung oder Framing im Sinne der Dynamisierung der Rahmen. Vgl. Wolf 1999, S. 98-99.

¹⁹⁵ Vgl. Balme 2001, S. 481.

¹⁹⁶ Goffman 1996. Vgl. Wagner-Egelhaaf, 2008, S. 113. Wagner-Egelhaaf zeigt, wie Künstler und Filmemacher wie René Magritte oder Peter Greenaway, durch Verschiebung, Scheitern und Bruch der Rahmensituation, Rahmen als Wahrnehmungsstruktur in Frage stellen.

¹⁹⁷ Balme 2001, S. 491.

¹⁹⁸ Haberer, Frohne 2012, S. 21.

¹⁹⁹ Weiteres zur Kadrierung siehe: Agotai 2012, S. 59.

Dialogverhältnis zum filmischen Raum – ein Wechselspiel zwischen On- und Offscreen entsteht.²⁰⁰ Selektive und fragmentarische Verfahren sind dabei grundlegend für den filmischen Raum.

Rahmung und Rahmen sind als zentrale Begriffe zum Verständnis der Arbeiten von Wong, Huyghe und Jung²⁰¹ sehr hilfreich, da ihre Werke dem Betrachter anhand der intermediären Darstellungsweise die medialen und materiellen Bedingungen des Filmischen bewusst machen. Der Vorgang des Filmemachens an sich nimmt eine zentrale Stelle in ihren Arbeiten ein, da ihr Umgang mit dem Medium bei der Realisierung ihrer Projekte den Arbeitsprozess selbst zum Gegenstand des Werks macht. Der Rahmen als filmwissenschaftlicher Terminus für die Generierung von Grenzen zwischen On- und Offscreen, wie Frohne und Haberer ihn gebrauchen, findet durchaus auch auf die Werke von Huyghe, Jung und Wong Anwendung. Da ein Making-of, das Requisiten, Castings, Filmsets und Dreharbeiten für einen vermeintlich fiktionalen Film zum Bestandteil dieser Arbeiten wird, gewinnt ihre Verflechtung von Wirklichkeit und Fiktion, Erlebtem und Imaginärem an Signifikanz. Der Ausstellungsraum wird zum hybriden Ort, der zwischen Filmkulissen und Filmpräsentationsstätten, zwischen Off-Screen-Raum und filmischem Raum oszilliert. Auf den neuen Kontext der Nachinszenierung bezogen, wird der Film nicht als vollendetes Werk sichtbar gemacht, sondern lediglich der Entstehungsprozess (Erzählfragmente, Erzählstoff, Schauspieler, Requisiten, Produktionsmitarbeiter und Produktionsbedingungen) wird als künstlerische Arbeit präsentiert. Die Rahmung als künstlerische Methode, die den Akt der Ein- und Angrenzung und des Ein- und Ausschlüssens voraussetzt, lenkt den Blick auf den Moment des Sichtbarwerdens einer vorhandenen Struktur.²⁰²

Das klassische Beispiel, für das der Rahmen/die Rahmung als Analysemethode am besten dient, ist die „Mise en Abyme“. Der im Zusammenhang mit dem „Nouveau Roman“ in der Literaturwissenschaft entwickelte Begriff bezeichnet eine Form der Selbstreflexion in der literarischen Fiktion bzw. die Selbstreferenz eines Mediums, in der

²⁰⁰ Vgl. Frohne, Haberer 2012, S. 22-23.

²⁰¹ Auf die Werke von Yeondoo Jung werde ich in Kapitel 1.2.4. näher eingehen.

²⁰² Wolfgang Kemp unterteilt die Funktionen des Rahmens in der Malerei im 19. Jahrhundert. in drei Kategorien: „der Rahmen als Visier und Blickfang“, „der Rahmen als Unterbrechung und Fortsetzung des Bildes“, „der Rahmen als Kommentar und Selbstkommentar“. Insbesondere bei der zweiten Funktion wird, in Bezug auf John Ruskins Äusserung zur Bildwahrnehmung („Bild als Sehfeld“), das Wechselspiel zwischen Innen und Aussen ausführlich geschildert. Kemp 2006, S. 25, S. 35.

„ein ähnliches Element, das auf einer übergeordneten Ebene dargestellt wird, auf einer untergeordneten Ebene parallel dazu vorkommt.“²⁰³ Übertragen auf andere Medien erhält diese hierarchische Metaisierungsstruktur durch Verdoppelung oder Spiegelung weitere Dimensionen. Mieke Bal, die die Dopplung der Mise en Abyme der semiotischen Kategorie der Ikonizität (Ähnlichkeitsbeziehung) zuordnet, erkennt darin den Bruch der illusionistischen einheitlichen Raumvorstellung durch den Perspektivenwechsel.²⁰⁴ Wie Lilian Haberer in ihrer Auseinandersetzung mit Michel Foucaults Ausführungen über Velázquez' „Las Meninas“ (1656) und der von ihr damit verknüpften Theorie von Craig Owen zum Wiederholungskonzept als künstlerische Strategie der Appropriation Art bemerkt, wird in der Kunstwissenschaft unter Mise en Abyme die Darstellung von „unterschiedlichen Realitätsebenen“ verstanden, die „in ein unendliches Wechselspiel der Repräsentation, ein Hin- und Herbewegen zwischen den Sichtweisen“²⁰⁵ münden. Haberer stellt in ihrer Interpretation von Douglas Gordons „Bootleg (Empire)“ (1998), das die Präsentationssituation von Andy Warhols „Empire“ (1964) in der Berliner Neuen Nationalgalerie mit einer Videokamera abfilmt, eine physische und thematische Rahmungssituation fest: „Durch diese geradezu realräumlich-architektonische Einfassung des freistehenden Screens stellt Douglas Gordon somit nicht nur die Aufführungs- und installative Praxis in einer Kino- und einer Ausstellungssituation einander dichotomisch gegenüber“²⁰⁶, er zeigt auch das ursprüngliche Kunstwerk in Bezug auf die Kameraperspektive und den Ausstellungsort sowohl thematisch als auch institutionell „rahmend“²⁰⁷ dar.

Rahmung oder Rahmen bieten demzufolge eine fruchtbare Verständnisgrundlage für Werke, in deren Zentrum die Themen Trennung oder Verschleierung von Innen und Aussen, physisches Erscheinungsbild und Psyche oder Realität und Illusion stehen.²⁰⁸ „Der Rahmen als Fenster zur Welt des Bildes und überhaupt das Fenster im Bild und das Bild als Fenster“²⁰⁹ sind formale Konzepte, die im Zusammenhang mit der Darstellung der unterschiedlichen Realitätsebenen in ein Bild integriert werden können. Zur

²⁰³ Der Terminus „Mise en Abyme“ geht auf André Gides Kommentar über sein eigenes Schreiben in seiner Tagebuchaufzeichnung „Journal 1893“ zurück und bedeutet wörtlich „In-Abgrund-Setzung“. Die hier gegebene Definition stammt von Lilian Haberer. Haberer 2006, S. 130-131.

²⁰⁴ Bal 1978, S. 116-127; Haberer 2006, S. 131.

²⁰⁵ Haberer 2006, S. 136.

²⁰⁶ Haberer 2012, S. 130.

²⁰⁷ Haberer 2012, S. 129.

²⁰⁸ Vgl. Söntgen 2012, S. 419-446.

²⁰⁹ In der Debatte um den Realismus im 19. Jahrhundert wird der Rahmen als Metapher für die Schwellenstelle zwischen „Realität und Kunst“ und „Illusion und Wahrheit“ sehr populär. In: Frohne, Haberer (Hg) 2012, S. 32.

Sinngenerierung wird der Zuschauer jeweils in den Rahmungsprozess mit eingebunden. Auch in den Werken von Ming Wong, Pierre Huyghe und Yeondoo Jung werden das Spiel mit den dynamischen Rahmengrenzen und die Entstehung des „dritten Raums“ zwischen Fiktion und Lebenswelt erfahrbar.

1.2.4. Die Dreiecksbeziehung zwischen cinematischem, realem und schauspielerischem Handlungsraum als Erklärungsmodell am Beispiel von Yeondoo Jungs „Documentary Nostalgia“ (2008)

Die Beziehung zwischen filmischer Handlungswelt und Lebenswelt in den zu untersuchenden Werken lebt von der Dynamik der Aufweichung, der gegenseitigen Durchdringung und der Verschmelzung von cinematischem Raum und realem Raum des Betrachters. Die Gegenüberstellung von fiktivem und nicht fiktivem Raum ist aber bei diesen drei Künstlern nicht ganz eindeutig, denn ihre Werke sind nicht als dialogische Situation oder Wechselspiel zwischen „On“ und „Off“ zu verstehen. Sie gehen über das Verhältnis von „innerhalb des Rahmens“ und „ausserhalb des Rahmens“ hinaus. Zwischen der Handlungswelt des Filmes und der Alltagswelt des Betrachters befindet sich die bühnenartige inszenatorische Gestaltungswelt der Schauspieler und des Künstlers, die als eine dritte Ebene ins Spiel kommt: die Handlungsebene der darstellenden Schauspieler. In der Interaktion der Darsteller mit vorhandenen filmischen Bildern, einer vorhandenen Narration und dem schauspielerischen Stil der Vorgängerfilme bleibt die Reorganisation der Räume und der Zeit sichtbar. Durch das Erschaffen einer Darstellungsebene, die die Alltagsebene des Schauspielers bei der Produktion und die des Künstlers bei der Kulissenkonstruktion beinhaltet, bildet sich eine Ambiguität und eine komplexe Alternation von Wirklichkeit und Fiktionalität heraus.

Der entstehende intermediäre Raum zwischen imaginärem und realem Raum und der Prozess der Desillusionierung, der durch die amateurhafte Darbietung ausgelöst wird – denn diese erfordert einen aktiven Vergleich mit dem Quellfilm, sowohl was die Inszenierung selbst als auch das Darstellerische anbetrifft, – kreiert eine dritte Darstellungsebene, auf der sich Repräsentation (fiktionale Darstellung) und Präsentation (Dokumentation der Rollenverkörperung und Schauspielerei) überlappen. Diese Darstellungsebene bietet dem Betrachter aufgrund ihrer Nähe zur Alltagswelt einerseits eine Identifikationsebene, ruft aber andererseits Fragen hervor, inwieweit die

diegetische Welt der Filmerzählung und die lebensweltlichen Diskurse ineinandergreifen. Diese Zwischenebene ist der Ort, an dem die Kommunikation zwischen Produktion und Rezeption stattfindet und in den Vordergrund tritt.

In Yeondoo Jungs „Documentary Nostalgia“²¹⁰ ist das Gestalten der dritten „performativen“ Ebene von zentraler Bedeutung. Das Werk besteht aus einer Installation von Filmkulissen und einem Film, der im Museum am eigens dafür aufgebauten Set gedreht wurde. Die sechs für den Film verwendeten Kulissen finden sich in komprimierter Form in einem Ausstellungsraum wieder. Verwendete Werkzeuge und Requisiten werden wie historische Artefakte ausgestellt, während die architektonischen Teile der Filmsets für den Zuschauer begehbar gemacht werden (Abb. 23). Der Film wird heimkinoartig auf HD-TV in einer künstlichen, speziell zu diesem Zweck aufgebauten Wohnzimmerlandschaft gezeigt. (Abb. 24) Er zeigt sowohl die Auf- und Abbauarbeiten an sechs verschiedenen Handlungsorten als auch die in diesen Kulissen gespielten Szenen in dokumentarischer Form mit statischen, andauernden und ungeschnittenen Kameraeinstellungen. Die vermeintlich dokumentarischen Aufnahmen der Vorproduktion und die bühnenartige Inszenierung dienen Jung als konzeptueller Ausgangspunkt, in dem das Reale und das Erlebte, das Imaginäre und das scheinbar Reale ineinander verwoben sind. Bei den filmischen Sets und den darin gedrehten Szenen handelt es sich um Remakes von bekannten Filmen und Gemälden, die lediglich selektiv adaptiert und filmisch inszeniert werden. Die verwendeten Vorlagen reichen von der klassischen westlichen Malerei²¹¹, wie z.B. „Der Wanderer über dem Nebelmeer“ (1818) von Caspar David Friedrich, „Les Glaneuses“ (1857) von Jean-François Millet und „Drugstore“ (1927) von Edward Hopper, über die zeitgenössische Malerei von Michael Raedecker bis hin zu filmischen Szenen aus „Joke of Highschool“ (Raemyoung Suk, 1977) und „Nostalgia“ (Andrei Tarkowski, 1983) (Abb. 25, 26, 27, 28). Diese gemalten und gefilmten Szenerien werden von Bühnenarbeitern und Schauspielern nachgestellt.

Obgleich diese Arbeit wie ein Making-of erscheint, bleibt dem Zuschauer bis zum Ende rätselhaft, um welchen Film es sich handelt, da der Film, der hier vorgeblich

²¹⁰ Das Werk „Documentary Nostalgia, 2006“ von Yeondoo Jung entstand im Zusammenhang mit der Ausstellung „Memories of You“ im National Museum of Contemporary Art Korea 2007, als der Künstler Yeondoo Jung als „Artist of the Year“ ausgewählt und für eine Retrospektive eingeladen wurde.

²¹¹ Vgl. P. Ellis 2007, S. 17.

dokumentiert wird, nicht existiert. Er dokumentiert ausschliesslich Nachinszenierungen von bekannten filmischen Szenen oder Bildern, und so könnte man den Aufbauprozess der „Tableau Vivants“²¹² als Haupterzählstrang ansehen. Die Setarbeiter dieser Filmproduktion übernehmen bei der Installation der Requisiten die Rolle von Schauspielern. So nimmt der Zuschauer den Film trotz der dokumentarischen Erzählweise auch als Fiktion wahr. Die Mitarbeiter an den Filmsets verrichten nicht nur physische Arbeit, sie unterhalten den Zuschauer mit Magieshows und Graffitis, ihre Aktionen erinnern an Szenen aus einer Stummfilmkomödie. Die Stummfilmästhetik wird nicht nur durch den Verzicht auf eine Tonspur erzeugt, sondern durch die Integration typischer Elemente der Stummfilmkomödie, wie z.B. clowneske Tricks, Slapstick-Einlagen und unbeholfen und linkisch wirkende Aktionen.²¹³ Auch bei der Installation von fehlerhaften Requisiten entsteht eine komische Wirkung: So ist z.B. das Material, das eine Autobahn nachbilden soll, zu schmal zugeschnitten, so dass es nicht ganz den Rand des Bildes erreicht, oder die Grösse eines Stoffstücks in einer Rindenoptik zur Darstellung eines Baumes ist absichtlich so gehalten, dass ein Teil einer nackten Eisenstange darunter zum Vorschein kommt und das Requisit somit deutlich als solches erkennbar wird (Abb. 29). Die dem Betrachter zum Teil spasshaft erscheinenden Handlungen der Setarbeiter werden wiederum zu konstruierten Geschichten, die den dokumentarischen Charakter in den Hintergrund treten lassen und die Fiktionalität hervorheben.

Im Ausstellungskatalog hat der Künstler das Drehbuch veröffentlicht, dem die Handlungen der Arbeiter am Filmset genau zu entnehmen sind. Da also ein zuvor erarbeitetes Manuskript vorliegt, ist das filmische Ereignis als fiktionales zu betrachten. Teil des Schauspiels ist jedoch die Errichtung des Sets, die gleichzeitig eine reale Ebene hinzufügt. Die Arbeit folgt zwei Strategien: Standardsituationen aus fiktionalen Filmen und populäre Bilder werden als Rahmen für reale Ereignisse verwendet und reale Handlungsabläufe werden als Rahmen einer fiktionalen Erzählung eingesetzt. Dabei wird die Rolle des Skripts als Handlungsanweisung hervorgehoben. Yeondoo Jungs Interesse an Fiktion als „score“ (Instruktion zu einer Handlung) weist viele Parallelen mit dem künstlerischen Konzept Ming Wongs und Pierre Huyghes auf. Die Werke von

²¹² Die Art und Weise, in der die Schauspieler mitten im Set stehen bleiben, lassen sie wie Dekorelemente im Bild wirken. Der statische Effekt, der die Schauspieler als Teil der Szenerie wie die Darsteller eines Tableau Vivants mit dem Hintergrund verschmelzen lässt, ist am deutlichsten, wenn die Bühnenarbeiter im Vordergrund für die Vorbereitung der nächsten Szene vorzeitig in das „Bildgeschehen“ eindringen. Zur Definition von Tableau vivant siehe: Brougher 1996, S.119.

²¹³ P. Ellis 2007, S. 17.

Pierre Huyghe, Ming Wong oder Yeondoo Jung, die den am Geschehen partizipierenden Gebrauch der Bühne (für Improvisation und Performance) und des Rollenspiels implizieren, bedienen sich einer gemeinsamen Wahrnehmungsstrategie. Sets oder die Bühne fungieren als fusionierender Ort, an dem das Dokumentarische zum integralen Bestandteil einer Fiktion wird und das Fiktionale nahtlos ins Dokumentarische übergeht. Durch die Wiederholung der immer wieder ähnlich dargestellten Bilder, Charaktere und Erzählungen in einer körperlich erlebbaren Bühnenpraxis gerät das Verhältnis von „innerhalb des Rahmens“ und „ausserhalb des Rahmens“, das die fiktionale Handlungswelt des Filmes und die Alltagswelt des Betrachters trennt, durcheinander. Aufgrund der szenischen Darstellungen mittels Kulissen und Filmrequisiten in der Ausstellungssituation selbst hat der Zuschauer in den Arbeiten von Wong und Jung unmittelbar am Geschehen teil²¹⁴, während Pierre Huyghe das Rollenspiel und die Casting-Situation, wie in den Werken „Les Incivils“ (1995) oder „Multiscénarios pour une sitcom“ (1996), als konzeptueller Ausgangspunkt dienen. Ähnlich den Praktiken der Performance- und Aktionskunst der 60er-Jahre bezieht das von diesen Künstlern verwendete „score“-Verfahren den Zuschauer in die Werkgestaltung mit ein und spannt so den Bogen zu den szenografischen Arbeiten der 90er-Jahre.²¹⁵ Seit den 90er-Jahren entstehen immer wieder Kunstwerke, die eine Bühne (oder einen Drehort), einen dramaturgischen Aufbau der Erzählstruktur und den Einsatz von Schauspielern als künstlerische Strategie nutzen.

Der Einbezug von szenischen Elementen und Schauspielern in visuelle Konzepte hat sich im Verlauf der neunziger Jahre zu einem eigenständigen künstlerischen Genre entwickelt. Mit assoziativen Rückbezügen auf Performance-Ansätze der Kunst der siebziger Jahre delegieren Künstlerinnen und Künstler wie Matthew Barney, Vanessa Beecroft, Eija-Liisa Ahtila, Pierre Huyghe, Tracey Moffatt, Tony Oursler, Jeff Wall oder Sam Taylor-Wood zunehmend die Ausführung ihrer erdachten Aktionen an professionelle Darsteller. Ob live oder in Fotografien, Videos und Filmen reproduziert, agieren die Darsteller häufig innerhalb eines dramaturgischen Rahmenkonzeptes, das keine kohärente Erzählung kennt, stattdessen Szenen entwirft, die unsere unterbewussten Phantasien aufgreifen und die Skala unserer emotionalen Reaktionsmuster in alle Richtungen ausloten.²¹⁶

Die vorgeblich dokumentarischen Aufnahmen von der Vorproduktion und die bühnenartige Inszenierung (Mise en Scène) in den erwähnten Kunstwerken von Wong, Huyghe und Jung dienen als „Proberaum“, in dem die konstruierte fiktionale Erzählung als körperlich erlebbare Situation dargestellt wird. Die Mehrstimmigkeit und die Vervielfachung der Erzählperspektive, die durch die Nutzung der unterschiedlichen

²¹⁴ Vgl. Frohne 2002, S. 37, 39.

²¹⁵ Vgl. Rosenthal 2002, S. 21-22.

²¹⁶ Vgl. Frohne 2000, S. 37.

Monitore und die multimediale Konfiguration aus Film, Video und Architektur entsteht, suggerieren das Erfahren der Realität als kollektives Gebilde von fragmentarischen Narrativen.²¹⁷ Der szenisch arrangierte „Proberaum“ bei diesen Künstlern ist vielleicht mit der „Bühne“ im Sinne von Jacques Rancière vergleichbar. Das Bühnengeschehen als Methode zur Störung und Unterbrechung des etablierten Wirklichkeitsverständnisses verwendet Jacques Rancière metaphorisch in seiner politisch-philosophischen Schrift „Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien“.²¹⁸ Die Bühne ist gemäss Rancière ein Ort der politischen Handlung, an dem „die Ordnung des Sichtbaren und Sagbaren, des Möglichen und Machbaren“ unserer Gesellschaft in Frage gestellt werden kann.²¹⁹ Die Bühne wird ein konstitutives Element zur Wirklichkeitserfahrung: Durch mehrmalige Rahmenwechsel von Fiktion und Dokumentation machen Wong, Huyghe und Jung einerseits auf den fiktiven Gehalt unseres Wirklichkeitsverständnisses aufmerksam, anderseits verweisen sie auf das Potenzial der Fiktion zum sozialen und politischen Handeln.

²¹⁷ Miró 2001.

²¹⁸ Vgl. Rancière 2006, S. 36-38. Mit dem Gebrauch der Bühne ist nicht unbedingt die für die Politik relevante Partizipationskunst, die aktionistische Kunst oder die Performance gemeint, sondern die Auflösung von Grenzen zwischen Innen und Aussen und Fiktion und Wirklichkeit auf der Seite des Rezipienten.

²¹⁹ Jacques Rancières metaphorische Gleichsetzung von Theater und Politik ist in diesem Zusammenhang interessant. „Nur die Infragestellung der etablierten ‚Aufteilung des Sinnlichen‘, der Ordnung des Sichtbaren und Sagbaren, des Möglichen und Machbaren aber kann die Bühne, auf der sich das alltägliche Geschäft der Politik abspielt, selbst wieder in einen Gegenstand politischen Handelns verwandeln.“ Die ästhetische Dimension der Politik wird unter dem Aspekt der Unterbrechung und Störung der Wahrnehmungsgewohnheiten diskutiert. Celikates 2004, S. 114.

1. 3. Wiederholung von Fiktion als soziale Praxis

Nicht nur die Intertextualitätsforschung, die das Verhältnis zwischen Prätext und Folgetext und daraus entstehende Sinngenerierungen für die Produktion und Rezeption untersuchen, haben zur Aktualität des Remakes beigetragen, auch im Kontext der Globalisierungs- und Interkulturalitätsdebatte, die das Remake als kulturelle Übersetzung begreift, hat es an Bedeutung gewonnen.

Die zu untersuchenden „Remaking“-Arbeiten zeichnen sich durch das Interesse an beiden Aspekten, am Übersetzungsprozess und an der Entstehung von kultureller Identität, aus, was sich einerseits in ihrem Spiel mit Fiktion und Lebenswelt und der Auseinandersetzung mit inter- und paratextuellen Rahmungen in kulturübergreifenden Übersetzungen erkennen lässt. Im Gegensatz zu Filmen wie „Sommersby“ (Jon Amiel, USA, Frankreich, 1993) oder „Eastern Condors“ (Sammo Hung, Hongkong, 1986), die durch die aktualisierte und abgewandelte Form der erzählten Geschichte interkulturelle Themen ansprechen, konzentrieren sich die Werke Jungs, Wongs und Huyghes auf den verfremdenden Nachahmungsakt oder die Mimikry²²⁰ während des Remakeprozesses. In diesem Sinne äusserte sich Pierre Huyghe auch in einem Interview gegenüber A. Barkin: „It wasn't about seeing the film or the script as a dead set of shots or the end result of a process, but as an open guide for experiences.“²²¹ Der Fokus bei diesen Künstlern richtet sich auf das, was im Zwischenraum stattfindet, wenn eine fiktionale Geschichte durch Rollenspiele in die Sphäre des Alltags eindringt oder eine fiktionale Vorlage in einen anderen kulturellen Raum übertragen wird.

Die Theaterwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter sieht in der Nachahmung im Kontext der theatralen Inszenierung nicht das „Kopieren von Handlungen, sondern die Erfindung des Möglichen nach Massgabe der ‚Regeln der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit‘“²²². Die Verkörperung einer anderen Persönlichkeit und das Eintauchen in eine fiktionale Geschichte beschreibt sie als „Mimikry“, die im Unterschied zur reinen,

²²⁰ In Bezug auf Roger Caillois' „Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch“ definiert G. Brandstetter den Begriff „Mimikry“, der im biologischen Kontext „Signalfälschung“ bedeutet, als Form der Verwandlung und Tarnung in der spezifischen menschlichen Handlungsweise. Dazu gehören die aus der Lust an der „Verwandlung stattfindenden Travestien und Selbstinszenierung eines Subjekts“, das sich als „etwas anderes als es selbst“ darstellt und in diesem Sinne jemand anderen nachahmt. Im Unterschied zur Mimesis, die sich auf abbildende und kopierende Aspekte im Prozess der Nachahmung fokussiert, ist die Mimikry, auf dramatisierende und fiktionalisierende Momente insistierend, eine Maskerade und ein „Wechsel in eine andere Gestalt“, vgl. Caillois 1982, S. 28; Brandstetter 2003, S. 93, 94.

²²¹ Barikin 2013, S. 55.

²²² Brandstetter 2003, S.92.

auf den abbildenden, kopierenden Aspekt im Nachahmungsprozess ausgerichteten Mimesis, dramatisierende und fiktionalisierende Elemente enthält und als lustvolle Maskerade oder „Wechsel in eine andere Gestalt“²²³ bezeichnet werden kann. Diese Momente der Verwandlung und Neugestaltung stehen im Fokus des imitatorischen Prozesses in den zu untersuchenden Arbeiten.

Die Verknüpfung von Fiktion und Lebenswelt als performativer Akt hat vor allem in der Sozialwissenschaft und der Kulturanthropologie viel Aufmerksamkeit erfahren, insbesondere in Bezug auf die Identitätsbildung innerhalb eines sozialen Milieus und einer nationalen Einheit. Für den Kulturanthropologen Arjun Appadurai stellt die Fiktion eine soziale Praxis dar, die den Entwurf und die Gestaltung der Lebenswelt bestimmt. Diesen Gedanken übernimmt die Soziologin Gabriele Klein und stellt beispielsweise in ihrer Studie über die Entstehung der Tangotanzwelle in Deutschland fest, dass eine lokale Gruppierung eine durch Narrative gespeiste „imaginierte Sozialwelt“ darstellt, die „über Bilder, Texte und Töne“²²⁴ übermittelt und übersetzt wird. Durch den Gebrauch und die Verbreitung der bestimmten Bilder und Texte, die z.B. Tango als erotische Begegnung oder als Ausdruck der Leidenschaft vermitteln, wird eine Gruppenidentität geschaffen. Die lokalspezifische Eigenschaft konstituiert sich demnach nicht als Wirkung eines solchen interkulturellen Übertragungsprozesses, sondern ist in der „Aneignung eines Habitus und von Modellen einer performativen Praxis“²²⁵ zu suchen. Der Akt der interkulturellen Übersetzung resultiert daraus, wie die lokale Einheit korrespondierend mit ihren eigenen Erfahrungsschemata ein differenziertes Narrativ gestaltet.

Die Imitation als Übersetzungsmechanismus innerhalb des Entstehungsprozesses einer lokalen und kollektiven Identität zu betrachten, liegt den Arbeiten von Yeondoo Jung, Ming Wong und Pierre Huyghe zugrunde. Das Überschneidungsmoment zwischen Fiktion und Lebenswelt in ihren Arbeiten ist durch das Potenzial des Narrativs gekennzeichnet, in der Darstellung als alltägliche Tätigkeit Wirkungen auf die Lebenswelt auszuüben. Die gesellschaftliche Wirkungskraft der „über Bilder, Texte und Töne“ vermittelten Fiktion kommt in diesen Projekten im lokalpolitischen Kontext zum

²²³ Brandstetter 2003, S. 94. Zur Geschichte der Begriffsverwendung von „Mimikry“ in der Geistes- und Kulturwissenschaft siehe: Becker et al. 2008, S. 14-16.

²²⁴ Klein 2009, S. 31.

²²⁵ Brandstetter 2003, S. 94.

Vorschein. In „Narrative Comprehension and Film“ zeigt Edward Branigan die Fähigkeit der Fiktion auf, durch ihre offene, unhermetische Eigenschaft nicht reale, aber mögliche Welten zu repräsentieren und einen kohärenten Vorstellungsraum zu bieten, der dem Betrachter wie eine „Wahrheit“ erscheinen kann. So könnte man sagen, dass es sich bei der Fiktion um eine „Als-ob-Realität“ bzw. eine mögliche Realität handelt. Fiktion ist also keine Illusion, sondern eine imaginierte Narration, die durch eine referenzielle Unbestimmtheit gekennzeichnet ist. Ihr liegt die spezielle Form und Methode der „organizing data“²²⁶, die wir wahrgenommen haben, zugrunde und insofern ist die Frage nach Fiktion gleichzeitig eine Frage nach der Beziehung „between language and lived experience, between sets of symbols and acts of the body“.²²⁷ In diesem Kontext kann die Auseinandersetzung mit dem sozialen Gebrauch von Fiktion (bzw. dem Umgang mit fiktionalen Texten, Bildern und musikalischen Stücken) innerhalb einer Gruppe einen Hinweis auf ihr Realitätsverständnis bieten. Auf dieser theoretischen Grundlage des Remakings als lokalspezifische Gestaltung der Identität durch kreative Übersetzung wird es im vierten, fünften und sechsten Kapitel zu zeigen sein, wie diese Künstler lokalpolitische Realität mittels Remake/Remakings²²⁸ von bekannten Filmen oder filmischen Bildern thematisieren.

²²⁶ Branigan 1992, S. 1.

²²⁷ Branigan 1992, S. 194. Vgl. Klein 2009, S. 15-38.

²²⁸ Hier verwende ich das Wort „Remaking“, um den von den Künstlern hervorgehobenen Prozess der Reinszenierung, in die Remake-Methode, die den Aspekt der Nachahmung dokumentiert, mit einzuschliessen.

2. Remake-Konzepte im Kontext filmthematischer Ausstellungen in den 90er-Jahren

2.1. Wiederaufnahme des Filmischen als künstlerische Praxis

2.1.1. Aktualität des Kinos als Ausstellungsthema

Das Kino gerät offenbar zu dem historischen Zeitpunkt erneut ins Visier künstlerischer Strategien und theoretischer Fragestellungen, wo es beinahe schon als Anachronismus erscheint, zu einem Zeitpunkt, wo ein Grossteil der Filmproduktion als Videokopie zur Verfügung steht, einem Zeitpunkt, wo das Kino immer mehr von Formen der digitalen Bildverarbeitung durchdrungen wird und wo Projektionskunst immer weniger an den Schwarzraum des Kinos gebunden ist.²²⁹

Der Trend der Projektionskunst²³⁰ markiert eine immer auffälligerere Erscheinung im Kunstraum.²³¹ So kommen heute die meisten internationalen Kunstbiennalen oder grossen Ausstellungen nicht ohne abgedunkelte Räume mit filmischen Arbeiten aus.²³² Der zunehmende Einsatz bewegter Bilder in den Ausstellungen wird allerdings nicht nur euphorisch begrüsst, auch kritische Stimmen machen sich bemerkbar, die sich speziell auf die fehlende Innovation und die mangelnde Produktionsqualität der ausgestellten Arbeiten beziehen, denn diese berücksichtigen in vielen Fällen die Techniken und das Handwerk der filmischen Parameter nicht.²³³ Dennoch ist festzuhalten, dass die verstärkte Verwendung von projizierten Bildern kein neues Phänomen darstellt, denn diese bilden seit den 60er-Jahren ein zentrales Medium in der Kunst. Die bis heute ständig wachsende Anzahl der Video- und Filmarbeiten in den Ausstellungsräumen bestätigen den hohen Stellenwert, den das Filmmedium in der zeitgenössischen Kunstszene einnimmt. Das Bemerkenswerte in der jüngsten Ausstellungspraxis ist, wie Gregor Stemmlich feststellt, die grosse Aufmerksamkeit, die das Kino im Zusammenhang mit der Projektionskunst als thematischer Ausgangspunkt vieler Ausstellungen gewinnt. Die Häufigkeit, mit der institutionelle und museale Ausstellungen und Konferenzen sich der Filmgeschichte, grossen Regisseuren oder cinematischen Themen, wie z.B. den

²²⁹ Stemmrich (Hg.) 2001, S. 15.

²³⁰ Weitere Informationen zu dieser Tendenz siehe: Diers 2006, S. 33.

²³¹ Mit „Kunstraum“ sind in meiner Arbeit nicht nur Orte der Ausstellungen wie Museen, Galerien und ähnliche Kunstinstitutionen gemeint. Mit dem Begriff wird eine abstrakte Grenze angedeutet, die Kunst von anderen gesellschaftlichen Systemen trennt, also als Synonym für das Kunstsystem gebraucht wird. Vgl. Bättschmann 1993, S. 30-31.

²³² Insbesondere seit Beginn der 2000er-Jahre intensiviert sich die Diskussion über die Verbreitung von Filminstallationen im Ausstellungsraum bei Biennalen und in grossen Museen und die Dominanz der Filmbilder als Referenz in der zeitgenössischen Kunst. Vgl. Krümmel, Lech 2001, S. 4-5.

²³³ Ich beziehe mich auf die Aussagen von Marc Gloede (freier Kurator u.a. für die Art Basel und Filmwissenschaftler in Berlin) und Kathleen Bühler (Kuratorin Kunstmuseum Bern) bei der Kunstdebatte „Moving Art“, die als Rahmenprogramm während der Winterthurer Kurzfilmtage 2010 stattfand.

Erfahrungen oder Effekten des Kinomediums widmen, belegen die Aktualität der Kinodebatte²³⁴ und die starke Präsenz des Kinos als Ausstellungsthema in der heutigen Kunstszenen. Seit den 1990er-Jahren werden verstärkt Diskussionen darüber geführt, was der Film im musealen Kontext hinsichtlich der Kunstbetrachtung oder der Kunstdefinition bewirkt hat und wie filmische Werke in kunsthistorische Diskurse eingeflochten werden können.²³⁵

Im Hinblick auf die 80er-Jahre, als die Erweiterung des Themenbereichs auf die neuen Bildmedien wie Film und Fernsehen in der Fachwelt noch sehr umstritten war,²³⁶ ist die aktuelle Situation des Kinos im Hinblick auf den Kunstbereich, insbesondere im deutschsprachigen Raum, um so erstaunlicher. Das bild- und medienwissenschaftliche Interesse, das sich auf alle Arten von Bildern, unabhängig von ihrer Qualitätsbewertung, im kollektiven kulturellen Zusammenhang, als Kommunikationsmittel oder Objekt der kunstwissenschaftlichen Beobachtung richtete, trug massgeblich zur veränderten Haltung der Kunstwissenschaft gegenüber dem Kino bei. Zur Entwicklung des Films als Ausstellungsobjekt seit den 90er-Jahren merkt Ilka Beckers Folgendes an:

Erst seit den neunziger Jahren erfährt die bisherige, unter anderem rezeptions- und kunstmarktbedingte Marginalisierung des Films im Feld der Kunst eine deutliche Revision – nicht zuletzt durch die Öffnung der Kunstwissenschaft hin zu Cultural Studies und Medienwissenschaft.²³⁷

²³⁴ Beispiele für Thementausstellungen zu grossen Regisseuren: „Hitchcock and Art“ in Montreal 2000, „Voyage(s) en utopie, Jean Luc Godard“ (Paris, 1996), „In Silent Conversation with Ingmar Bergman“, Thun, 2008. Zu einer Reihe von Ausstellungen zum Thema „Kunst und Kino“ gehören „Hall of Mirrors“ (Los Angeles, 1996), „Spellbound“ (London, 1996), „Cinema Cinema“ (Eindhoven, 1999), „Peinture Cinema Peinture“ (Marseille, 1994), „Moving Images. Filmreflexion in der zeitgenössischen Kunst“ (Leipzig, 1998).

²³⁵ Ich nenne einige Konferenzen zum Thema „Kunst und Kino“, die ich seit 2010 miterlebt habe. Mark Lewis und Michael Newman organisierten in Zusammenarbeit mit Andrew Brighton eine Reihe von Seminaren zum Thema „Art and Moving Image“ in der Tate Modern Galerie. Die Winterthurer Kurzfilmtage 2010 konzentrierten sich thematisch auf den Kurzfilm als „Schnittstelle zwischen Kunst und Kino“. Eingeladen zur Konferenz zum Thema „Moving Arts“ wurden Kathleen Bühler (Kuratorin Kunstmuseum Bern), Sergio Fant (Programmverantwortlicher Orizzonti, Venedig, 2010/11), Marc Gloede (freischaffender Kurator), Anna Abrahams (Kurzfilmemacherin, Rotterdam). Die Konferenz „Before and After Cinema. International Conference on the Status of the Moving Image in 20th Century and Contemporary Art“ wurde von der Bonnier Konsthall als Begleitprogramm zur Ausstellung „A Trip to the Moon“ im März 2012 organisiert. Viel diskutiert wurde, welche Effekte die Digitalisierung für den Film und die Videokunst hinsichtlich Archivierung, Distribution und Produktionsästhetik hat. Zum Gespräch wurden Eija-Liisa Ahtila (finnische Videokünstlerin), Daniel Birnbaum (Direktor des Moderna Museet, Stockholm), Dara Birnbaum (amerikanische Videokünstlerin) und Jan Holmberg (Direktor der Ingmar Bergman Foundation) eingeladen.

²³⁶ Nicht nur die Skepsis gegenüber dem Film als kunsthistorischer Gegenstand, sondern auch eine extrem ablehnende Haltung dazu, ist auch in den 80er-Jahren sehr verbreitet. Bei einigen Kunsthistorikern wurde sowohl die fachliche Relevanz als auch die Gemeinsamkeit zwischen Filmwissenschaft und Kunstwissenschaft vehement abgestritten und Bedenken gegenüber der methodischen Inkompatibilität der beiden Bereiche geäussert. Vgl. Belting et al. (Hg.) 1985, S. 21-22; Zahlten 1990, S. 17.

²³⁷ Becker 2002, S. 155.

Und so fanden ab den 90er-Jahren einige ernsthafte Versuche statt, Filme als Kunstobjekte zu behandeln, und sie gewannen schliesslich auch für die Ausstellungsmacher an Bedeutung, wie z.B. die Biennial Exhibitions 1993 und 1995 im Whitney Museum in New York zeigen.²³⁸ Alexander Braun stellt im Rahmen seiner Untersuchung der filmischen Referenz in Robert Gobers Werken fest, dass die „bloße Aneignung des ›Niederen‹ durch das ›Hohe‹ etwa im Sinne der Pop-Art, von einer tatsächlichen und damit gegenseitigen Durchdringung, dem selbstverständlichen Wechsel der Kreativen von dem einen Bereich der Kultur in einen anderen“²³⁹ abgelöst wird. Diese Beobachtung ist insofern sehr aufschlussreich, als die bewusst abwehrende Haltung der Fachwelt gegenüber dem Kino nicht mehr aufrechtzuerhalten ist, da einerseits die Bereiche durch Grenzgänger wie Sam Taylor-Wood, Pipilotti Rist, Julian Schnabel, Peter Greenaway, Cindy Sherman, Apichatpong Weerasethakul oder Steve McQueen nicht mehr eindeutig trennbar sind, und andererseits die Blackbox-Ästhetik des Kinos ein gängiges Installationsformat vieler filmischer Arbeiten im Kunstkontext geworden ist.²⁴⁰ Die allmähliche Aufwertung der Position des Kinos in der Kunst erklärt aber weder die anhaltende Aktualität des Kinothemas noch das Charakteristische der zeitgenössischen Arbeiten, die sich mit dem Kino auf thematischer Ebene auseinandersetzen. Aus diesem Grund wird im Folgenden der Versuch unternommen, anhand von filmthematischen Ausstellungen der vergangenen 20 Jahre festzustellen, welche Diskussionen über Kino im Kunstraum entstanden sind. Vorab soll an dieser Stelle jedoch bereits festgehalten werden, dass der Diskurs sich auf zwei Hauptfragen reduzieren lässt: Inwiefern weichen die neueren Arbeiten von den bislang thematisierten künstlerischen Ausarbeitungen (z.B. Expanded Cinema²⁴¹, Experimentalfilm²⁴² oder Künstlerfilm²⁴³) ab und definieren diese neu? Welchen Stellenwert besitzt das „klassische“ Kino für unser Zeitalter? Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die filmthematischen Ausstellungen einerseits die Geschichte des Expanded Cinemas überarbeiten, andererseits aber auch über die jüngste Umbruchsituation in der Filmgeschichte reflektieren. Anhand der Erörterung dieser beiden Ausstellungsthemen soll im Anschluss eine konkrete Darstellung erfolgen, wie

²³⁸ Vgl. Braun 2003, S. 24.

²³⁹ Braun 2003, S. 25.

²⁴⁰ Zum Thema Ästhetik der Black Box siehe: Kat. Ausst. Wien 2006, S. 8.

²⁴¹ Der auf den Medienkritiker Gene Youngblood zurückgehende Begriff „Expanded Cinema“ steht für die Erweiterung der filmischen Materialität, sowohl auf der filmtechnischen als auch auf der Vorführungsebene, durch die avantgardistische Kinopraxis. Vgl. Hein 1979, S. 95; Weibel 1982, S. 48.

²⁴² Vgl. Hein 1990, S. 51-61.

²⁴³ Mit Künstlerfilmen sind Filme gemeint, die von Künstlern geschaffen werden. Vgl. Braun 2003, S. 25.

die Remake-Methoden der zu untersuchenden Künstler in diesem Ausstellungskontext bisher rezipiert wurden.

2.1.2. Die Rückbesinnung auf die Tradition des „Expanded Cinema“

Anhand der relevanten Ausstellungskataloge der letzten 20 Jahre zum Thema Kino ist festzustellen, dass aus der Beschäftigung mit dem Film aus der Sicht der Kunstschaffenden häufig zwei Positionen hervorgehen. Die erste bezieht sich auf den bewussten Rückgriff auf die Tradition der avantgardistischen Undergroundfilmszene, die in den 60er- und 70er-Jahren den Kunstbereich eroberte. Die zweite betrifft die künstlerische Auseinandersetzung mit der Krisensituation des Kinos in der Filmgeschichte („der Tod des Kinos“²⁴⁴) in den 90er-Jahren, in der die traditionelle visuelle Wirkung des Films angesichts der Verbreitung der digitalen Medien zu verschwinden droht. Der Kunstraum bietet nach dieser Ansicht ein Laboratorium für die Erneuerung und Neuerfindung des Kinos.

Die Ausstellung „Jenseits des Kinos. Die Kunst der Projektion. Film, Videos und Installationen von 1963 bis 2005“ (Berlin 2006), kuratiert vom erfolgreichen kanadischen Videokünstler Stan Douglas und Christopher Eamon, dem Direktor der Pamela und Richard Kramlich Collection in San Francisco, konzentriert sich auf den Aspekt des Kunstraums als Entwicklungs- und Realisationsort des avantgardistischen Kinos abseits des Mainstreams.²⁴⁵ Katalogtexte von Kuratoren schreiben seit den 60er-Jahren den Kunstraum der Forschungsstätte des avantgardistischen Kinos zu, wobei die Rolle der vergangenen Videokunst als kinoreflexive und medienkritische Untersuchung hervorgehoben wird.²⁴⁶ Beim Lesen der Katalogtexte, insbesondere des Textes von Gabriele Knapstein „Filmprojektionen jenseits des Kinos – ›Vom Expanded Cinema‹ zur

²⁴⁴ Elsaesser 2008, S. 15.

²⁴⁵ Die Konzeption der Ausstellung behandelt die Geschichte der Videokunst und Filmkunst unter dem Schirmbegriff „Medienkunst“ als ein und dasselbe.

²⁴⁶ Vgl. Kat. Ausst. Berlin 2006, S. 7. Dieser Gedanke der Integration des Avantgardekinos in die Kunst wurde von Peter Wollen bereits in den 70er-Jahren aufgegriffen. Peter Wollen unterteilt in seinem Essay „The Two Avantgardes“ die avantgardistische Filmpraxis der 60er- und 70er-Jahre in zwei Strömungen: eine im Kunstkontext und eine im kommerziellen Kino angesiedelte. Nach seiner These gehen die Entwicklung des Kunstfilms und die des Kinofilms in gegensätzliche Richtungen. In das Kunstsystem integrierte Filme sind mehrheitlich durch die anti-narrative Haltung gekennzeichnet und stehen somit in der Tradition der visuellen Kunst. Allerdings gibt es auch Grenzgänger, die sich kritisch mit den Konventionen des kommerziellen Erzählkinos auseinandersetzen, wie zum Beispiel Laura Mulvey, Peter Wollen, Yvonne Rainer, Lawrence Weiner oder David Lamelas, und so eine Brücke zum kommerziellen Kino schlugen. Vgl. Wollen 2001, S. 164-176.

kinematografischen Installation“ entsteht der Eindruck, dass die Tradition des avantgardistischen Kinos, das einst im Sinne der Erweiterung des Kinoverständnisses als „Expanded Cinema“ bezeichnet wurde, bis heute kontinuierlich im Kunstraum fortgesetzt wurde.

Im Laufe der 1960er Jahre wurde die Form der raumgreifenden kinematographischen Installation entwickelt, wie sie seitdem mit stetig wachsender Akzeptanz als Film- oder Videoinstallation in Museen und Galerien Einzug gehalten hat. [...] Jenseits des Kinos mit seiner spezifischen räumlichen Konstellation von Projektionskabinen, fester Bestuhlung und einer unverrückbaren Leinwand arbeiteten sie [die Medienkünstler, Anm. d. Verf.] im Ausstellungsraum an einer Erweiterung des Projektionsfeldes.²⁴⁷

Nach der These Knapsteins verdanken die strukturellen Filme²⁴⁸ der späten 60er- und 70er-Jahre ihre Entstehung vornehmlich der Fluxusbewegung.²⁴⁹ Videokünstler der 70er, die anhand der Erweiterung der „Materialität des Films“²⁵⁰ die Möglichkeiten der visuellen Erfahrung, z.B. durch Doppel- und Mehrfachprojektionen, skulpturale Darstellung, Lightshows oder multimediale Zusammenstellung, ausloteten, lieferten mit ihren experimentellen Vorgehensweisen das Vorbild für die kinematografischen Installationen der 90er-Jahre. Dazu zählen die Werke von Douglas Gordon, Sam Taylor-Wood und Pierre Huyghe.

Nach einer langen Beziehungspause zwischen Kino und Kunst²⁵¹ herrscht eine veränderte Stimmung, die dazu geführt hat, dass der Kunstraum seit den 90er-Jahren der avantgardistischen Filmszene wieder mit einer offenen Haltung begegnet und sie durch Subventionen, Stipendien und Präsentationsmöglichkeiten unterstützt wird.²⁵² Die Rückbesinnung auf die Tradition des Expanded Cinemas ist offensichtlich, dennoch muss hinterfragt werden, ob alle neuen Kunstwerke, die sich filmisches Material zunutze machen, in der Tradition des Expanded Cinema stehen, denn diese Lesart, die die

²⁴⁷ Knapstein 2006, S. 23.

²⁴⁸ Der Begriff „Structural Film“ stammt von P. Adams Sitneys Essay in „Film Culture“ aus dem Jahr 1969. Er definiert den strukturellen Film über die vier Kennzeichen „fixed frame“, „loop printing“, „flicker effect“ und „rephotography off the screen“. Vgl. Hein 1979, S. 93-95.

²⁴⁹ Knapstein 2006, S. 23.

²⁵⁰ Ich benutze hier einen Ausdruck von Peter Weibel. Gemeint ist die Erweiterung „auf den Projektionsprozess (Veränderung der Laufgeschwindigkeit und des Lichts, Ein- und Ausschalten, Bewegung des Projektors etc.), auf die Leinwand, auf den Kinosaal etc. Alles wurde nun zum Material des Films erklärt.“ Weibel 1982, S. 48.

²⁵¹ Die Undergroundfilmszene fand in den 80er-Jahren keine Unterstützung in Museen und Galerien. Die „konservativen“ Kunstbetriebe promoteten stattdessen nur Videokunst, so dass die Undergroundfilmszene lange Zeit keine Möglichkeit hatte, im Kunstraum Fuss zu fassen. Vgl. Schmidt Jr. 1982, S. 398, S. 403.

²⁵² Anna Abrahams (Kurzfilmmacherin, Rotterdam) und Sergio Fant (Programmverantwortlicher Orizzonti, Venedig, 2010/11) erklärten im Rahmen der Winterthurer Kurzfilmtage 2010 den Grund für die heutige Zunahme von kinematographischen Installationen im Kunstraum mit dem Umstand, dass den Filmemachern immer häufiger Produktionsunterstützungen und Präsentationsmöglichkeiten von Museen angeboten werden.

aktuelle künstlerische Auseinandersetzung mit dem Film als Erweiterung der medialen Rahmenbedingungen betrachtet, ist eine zu einschränkende.

Sowohl die strukturellen Filme als auch die Fluxusfilme machten den Zuschauer auf den physischen und räumlichen Charakter des Filmmediums aufmerksam und thematisierten somit die Verbindung zwischen der Wahrnehmungserfahrung und den medialen Dispositionen des Films. Dem Publikum wurden veränderte Wahrnehmungssituationen angeboten, sei es durch neue Projektionsflächen (z.B. Körper oder architektonische Gerüste wie bei den Werken von Peter Weibel oder Valie Export) oder durch neue Filmtechniken. Diese Art der veränderten Rahmenbedingungen der Produktion und Präsentation bleiben auch bei den installativen Arbeiten der 90er-Jahre von zentraler Bedeutung. So kommt es auch häufig in Ausstellungen vor, dass Bezüge zu den Arbeiten von Luise Lawler, Valie Export, Marcel Broodthaers, Andy Warhol und Nam June Paik hergestellt werden.²⁵³ Aber kann diese Verbindung auch für die Kunstwerke, die sich des Remakes als künstlerische Strategie bedienen, gelten?

Françoise Parfaits „Vidéo. Un Art Contemporain“, das ein Kapitel („La vidéo fait son cinéma“) ausschliesslich den Werken widmet, deren künstlerische Strategie auf Remaking, Re-Staging, Reenactment oder Found-Footage basiert, stellt ein Versuch dar, solche Arbeiten historisch und theoretisch in den Kontext des „Expanded Cinemas“ einzuordnen. Parfait wertet die künstlerischen Beiträge von Pierre Huyghe, Douglas Gordon und Sam Taylor-Wood als Bereicherung und Erweiterung der Kinodebatte, die nach seiner Ansicht noch überwiegend in einem festen Denkschema verharret.²⁵⁴ Dabei stellt Parfait systematisch Beziehungen dieser neuen filmischen Arbeiten zur bisherigen Kino- und Kunstwelt her.²⁵⁵ Sie beschreibt ihre formalen Eigenschaften und verwendet dabei Begriffe wie „Remake au détournement“ oder „Appropriation à la déconstruction méthodique“²⁵⁶ und ordnet die Kunstwerke drei thematischen Kategorien zu: kritische Reflexionen der vom Hollywoodfilm propagierten Weltanschauung, phänomenologische Untersuchung der Kinostruktur und psychologische Analyse der Kinoerfahrung des Zuschauers. Der Aspekt der Rauminstallation, damit verbundene psychische und physische Erfahrungen und Änderungen der medialen Disposition geraten in den Fokus,

²⁵³ Vgl. Kat. Ausst. Berlin, 2006, S. 58, S. 82, S. 134. Ein ähnliches Ausstellungskonzept gab es auch im Centre Georges Pompidou, „Video, An Art, a History, 1965-2005“, New Media Collection, Centre Georges Pompidou, Miami Art Central.

²⁵⁴ Vgl. Parfait, 2001, S. 320.

²⁵⁵ Vgl. Parfait 2001, S. 290-322.

²⁵⁶ Parfait 2001, S. 292, S. 320.

während die inhaltliche Auswahl und intertextuelle Methode des Gebrauchs unberücksichtigt bleiben. So wurde Huyghes Arbeit „L’Ellipse“ (1998) als Beispiel für Verfremdung der kinematografischen Erzählkonvention und Dekonstruktion der Sehgewohnheiten angeführt. Gemäss Parfait zeigt Huyghe kurze Filmausschnitte extrahiert und exemplarisch in einem neuen fremden Kontext, um den originalen Aufbau der Filme kritisch zu betrachten. Aus dieser Beobachtung stellt Parfait Huyghes Arbeit in den Kontext der avantgardistischen Praxis des Found Footage, wie sie von Bruce Conner, Martin Arnold, Hollis Frampton und Christian Marclay ausgeübt wurde.²⁵⁷

2.1.3. Kunstinstitutionen als Orte der Kinoreflexion

Neben dieser Lokalisierung in der „Expanded Cinema“-Tradition wird die neue Remake-Methode mit der Krisensituation des Kinos in Verbindung gebracht, das mit seinen traditionellen Formen und Stoffen das sensationsverwöhnte Publikum nicht mehr zu überzeugen vermag. Seit den 90er-Jahren wird der Verfall des traditionellen Filmmediums angesichts der Verbreitung der digitalen Medien oft diskutiert und kulminiert häufig in der Überzeugung „Das Kino ist tot!“²⁵⁸ Da die Filmproduktion durch die zunehmende Digitalisierung viele Arten der Manipulation erlaubt, wird der Film als Repräsentant der Realität angezweifelt. Ausserdem tragen Fernsehen und Heimkino dazu bei, dass das kollektive Kinoerlebnis immer seltener wird. Jan Holmberg, der Direktor der Ingmar Bergman Foundation in Stockholm hielt 2012 seinen Vortrag „Ars longa. Not Cinema, at least“ im Zusammenhang mit der Ausstellung „A Trip to the Moon“ (Bonniers Konsthall, Stockholm, 2012, Abb. 30), die die Geschichte und die Zukunft des Filmmediums angesichts der Digitalisierung thematisierte. Einerseits aufgrund der Fragilität und schnellen Vergänglichkeit des ursprünglichen Filmmaterials, anderseits bedingt durch das digitale Konservierungsverfahren in Filmmuseen und die Digitalisierung in der Filmproduktion sieht er Kino als Relikt aus einer vergangen Zeit an

²⁵⁷ Parfait 2001, S. 292-293. Das Konzept des Found Footage basiert auf der De- und Rekonstruktion von Struktur und Inhalt bereits existierender Filme. Bereits in der frühen Filmgeschichte begannen Experimentalfilm-Regisseure durch das Recycling des Materials alter Kommerzfilmstreifen und die bizarre Zusammensetzung der verschiedenen Filmszenen über das Wesen des Films zu reflektieren. Beispiele dafür sind Joseph Cornells „Rose Hobart“ (1937) oder Bruce Corners „A Movie“ (1952). Diese Arbeitsmethode wurde später von Yann Beauvais mit dem Begriff „Found Footage“, der den Charakter der gefundenen Objekte (im Sinne des objet trouvé) bezeichnet, versehen. Sie wurde in den 60er- und 70er-Jahren im Bereich des Experimentalkinos sehr populär. Zum Found-Footage-Film als Subgenre des Experimentellen Kinos, siehe: Wees 1993; Beauvais 1992, S. 8-24.

²⁵⁸ Vgl. Leighton, Büchler 2003, S. 32.

und umschreibt dies mit der Metapher „Tod des Kinos“. Im Geist der postmodernen nostalgischen Rhetorik²⁵⁹ stellt er fest, dass Remakes, Persiflagen, Zitate und Parodien, die durch Dekonstruktion der Originaltexte ihre eigenen Bedeutungen kreieren, zu den typischen Formen des Kinos nach seinem „Tod“ gehören. Tanya Leighton und Pavel Böhler nehmen eine ähnliche Position in der Aufsatzsammlung „Saving the Image“ ein und begründen die Entstehung der kinoreflexiven Arbeiten in den 90er-Jahren mit der historischen Situation, in der Gültigkeitsverlust des „klassischen“ Kinos konstatiert wurde. Das repräsentative Massenmedium des 20. Jahrhunderts und die institutionellen und kulturellen Praktiken, die im Umgang mit ihm entstanden, sind nun Gegenstand der intellektuellen und künstlerischen Betrachtung geworden. Die neue Generation der Künstler, die sich mit dem Thema Kino beschäftigen, reflektieren die Krisensituation des Kinos und versuchen, durch alternative audiovisuelle Verfahren, einen neuen Weg der filmischen Entwicklung zu finden.

Bei einem näheren Blick auf die gesammelten Aufsätze fällt auf, dass sie sich hauptsächlich auf das Untersuchungsfeld der „kinematografische Installationen“ und ihre aus der Raumsituation hervorgehende immersive Wirkung, z.B. mithilfe von überdimensionalen Leinwänden, konzentrieren.²⁶⁰ Einer anderen Logik als die Ausstellung „Jenseits des Kinos“ (Berlin, 2006) folgend, aber letztlich mit dem gleichen Resultat, sucht auch diese These der Kinoreflexion die Kernkompetenz der filmischen Arbeiten im Kunstraum in den kinematografischen Installationen.²⁶¹ Ming Wongs Videoinstallation „Persona Performa Panorama“ (2011) mit multiplen Leinwänden, basierend auf Ingmar Bergmans Film „Persona“ (1966), aus der seine Performance im Museum of Moving Image in New York hervorgeht, wird in der Ausstellung „A Trip to the Moon. Before and After Cinema“ in der Bonnier Konsthall in Stockholm (2012) mit den künstlerischen Positionen von Rosa Barba, Douglas Gordon, Marco Brambilla, Ryan

²⁵⁹ Die Rückwendung zu den klassischen Filmen wird zum Ausgangspunkt des künstlerischen Schaffens im postmodernen Kino. Der Film wird nicht nur als Mittel zur künstlerischen Gestaltung, sondern als historisches Artefakt verstanden, das immer neu interpretiert werden kann. Durch Remake und Zitate werden Erzählstrukturen, musikalische Effekte, Kulissenbildungen und Schnitttechniken der klassischen Filme hinterfragt und untersucht. Vgl. Blanchet 2008, S. 360.

²⁶⁰ Chrissie Iles sieht die neuen Arbeiten als Rückschritt in der Entwicklung der Videokunst. Während mittels Monitoren und durch skulpturale Objekte vermittelte frühe Videobilder eine kognitive Distanz zum Medium ermöglichten, betonen die ab den 90er-Jahren im architektonischen Raum arrangierten grossdimensionalen Bilder unmittelbare Sinnlichkeit. Iles 2003, S. 129-141.

²⁶¹ Zur Definition des Begriffs „Kinematografische Installation“ siehe: Frohne 2012, S. 21.

Trecartin & Lizzie Fitch in einen Zusammenhang gestellt und als Auseinandersetzung mit dem technologischen Wechsel und materiellen Ende des Zelluloidfilms interpretiert.

Die Idee des Ausstellungsraums als alternatives Kino, dessen Vorteil in der Flexibilität und Bewegungsfreiheit liegt und dem konventionellen „nach vorne gerichteten“ Kino entgegensteht, führt zu einer stereotypen Vorstellung, die das Kino als veralteten und das Museum als zukunftsorientierten Ort bestimmt.²⁶² Der Filmwissenschaftler Volker Pantenburg stellt in seiner Auseinandersetzung mit Sharon Lockharts Arbeiten fest, dass die Kunstinstitutionen seit den 90er-Jahren ihren Status als „emanzipatorischer Ort“²⁶³ mit „taktischem Kalkül“²⁶⁴ nutzen.

Als das Kino und seine Erzählungen in den 1990er Jahren in mittlerweile kanonischen Ausstellungen in die Kunsträume zurückkehrte, hat sich diese Denkfigur weitgehend erhalten; man griff zwar nun mit grossem Interesse auf das Kino – und auch auf das in den 1970er Jahren mit grossem Nachdruck kritisierte Erzählkino – zurück, adelt es aber zugleich durch die gedankliche Volte, dass hier eher die Reflexion des Kinos ausgestellt werde als das Kino selbst. Den fragmentierten oder gedehnten (Douglas Gordon, David Claerbout, Yang Fudong), auf mehrere Leinwände zersplitterten (Eija-Liisa Ahtila oder Douglas Aitken), den ins unendliche rekombinierten (Stan Douglas) Erzählpartikeln wurde per se ein Vorsprung an Reflexivität attestiert, der sich in etwa der folgenden Gegenüberstellung verdankt: An die Stelle des Illusionsraums Kino tritt der Reflexionsraum Museum, und derjenige, der sich im Kino der irrationalen Träumerei und des Eskapismus verdächtig macht, kann auf die gleichen, nun aber reflexiv auferstandenen Bilder mit intellektueller Wachheit reagieren.²⁶⁵

Ist das Kino wirklich tot? Geben die Musealisierung und Historisierung des traditionellen Kinos Künstlern Gelegenheit, die konventionelle filmische Repräsentation der Welt kritisch zu untersuchen und über eine filmspezifische ästhetische Identität zu reflektieren? Was verbirgt sich hinter der Aussage „The Death of the Cinema“? Eine Zeitgeisterscheinung oder ein Mythos oder sogar ein Wunschbild? Diese Fragen zu beantworten, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Es soll jedoch nachdrücklich darauf hingewiesen werden, dass dieser Ausdruck immer wieder von Filmemachern als rhetorische Wendung für die Krisensituation in der Filmgeschichte genutzt wurde, um sich selbst neu zu erfinden, oder als Ausdruck von „petits morts“ in Bezug auf mediale und technologische Umbruchsituationen in Anbetracht der Verbreitung des Fernsehens

²⁶² „Flexibilität und Eigenverantwortlichkeit schienen gut mit emanzipatorischen Idealen zusammen zu passen. Das Erbe der langen Zeit der prominenten ideologiekritischen Perspektive auf das Kino hat im kunstkritischen Diskurs zu einer Schematisierung geführt, in der das Kino ein ‚bad object‘ ist, das im Museum zum ‚good object‘ konvertiert.“, Pantenburg 2012, S. 328-29.

²⁶³ Pantenburg 2012, S. 329. Vgl. Iles 2001, S. 33.

²⁶⁴ Pantenburg 2012, S. 329.

²⁶⁵ Pantenburg 2012, S. 329-330.

und der Videotechnik.²⁶⁶ Der Filmwissenschaftler Hamid Naficy listet diese Todesaussagen in Bezug auf das Kino chronologisch auf und stellt dabei fest, dass es sie bereits seit den 1920er-Jahren gibt, hauptsächlich in klagender Form und aus einer nostalgischen Haltung heraus, mit dem Ziel, das alte Format offensiv zu verteidigen.²⁶⁷ Trotz aller Stimmen, die das Ende des Kinos verkündeten, überlebte es, und parallel dazu entwickelten sich Video und Fernsehen, ohne jedoch den Kinofilm in seiner Funktion abzulösen. Mit der Verbreitung der digitalen Medien spricht man in den 90er-Jahren erneut, noch emphatischer als zuvor, vom Tod des Kinos. Gleichzeitig ist allerdings festzustellen, dass das Kino durch die von vielen gefürchtete Digitalisierung und damit in Verbindung stehende Globalisierung als Unterhaltungsmedium erst recht einen Boom erlebt. Hamid Naficy konstatiert, dass das Kino nicht tot ist, sondern ein enormes Wachstum erfährt.

Instead, it has returned time and again, sometimes in the same form as before but with addition of sound, color, larger size, and better sound, and sometimes it has evolved into altered shapes. But cinema has not just returned; it has thrived, becoming, along with the rest of the pop culture products, the biggest export item for the United States after aerospace (...).²⁶⁸

Das Oppositionspaar „Tod/Leben“ hat in der Filmgeschichte immer als Metapher für die Gegenüberstellung von Tradition und Innovation gedient, warum aber haben die Kunstinstitutionen dieses Gleichnis in den 90er-Jahren für sich beansprucht? Durch den Rückgriff auf die Tradition des „Expanded Cinemas“ und die Vorstellung des Museums als alternatives Kino scheinen sie einen Versuch zu unternehmen, die marginalisierte Geschichte des „expanded cinema“ aufzuarbeiten. Ihr Interesse an den filmischen Arbeiten hängt vielleicht mit dem Bemühen um ein innovatives, frisches Image zusammen. Der viel diskutierte Wechsel vom „White Cube“ zur „Black Box“ (ein für die auf bewegten Bildern basierenden Arbeiten speziell eingerichteter, inszenierter, verdunkelter Raum) ist nicht nur Resultat der Dominanz der medial basierten Kunstwerke in den 90er-Jahren, sondern auch eine bewusste Zielsetzung der

²⁶⁶ Angesichts des Aufkommens von Farbfilm, Radio, Fernsehen und der digitalen Technologie verliehen viele Filmemacher und Journalisten ihrer Angst vor ontologischen Veränderungen des Mediums Ausdruck, da sie die bestehenden Definitionen der medienspezifischen Bedingungen des Films bedroht sahen. Jean Luc Godard z.B. prognostizierte 1963 in seinem Film „Le Mépris“ das „fin de cinema“. Peter Greenaway spricht in einem Interview auf der Busan Filmbiennale 2012 vom „death of cinema“. Richard Brody weist daraufhin, dass dieser Ausdruck eine Konvention in der journalistischen Filmkritik darstellt. Vgl. Jacobson et al. 2007, S. 5-8; Brody 2012; Naficy 2007, S. 9-11.

²⁶⁷ Vgl. Naficy 2007, S. 9.

²⁶⁸ Naficy 2007, S. 9.

Kunstinstitutionen, die sich neu orientieren wollen.²⁶⁹ Um wieder auf das Thema Remake-Methode zurückzukommen: sie erfuhr in dieser Hochkonjunktur des Kinos in Kunstinstitutionen grosse Aufmerksamkeit und wurde als Teil der Reflexion der kinematographischen medialen Landschaft und der Filmgeschichte diskutiert.²⁷⁰ Die Ausstellung „Hall of Mirror. Art and Cinema since 1945“ im Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1996, versuchte das konsequente Ineinanderfliessen von Film und Kunst in der zeitgenössischen künstlerischen Praxis seit 1945 nachzuzeichnen. Die ästhetische Parallelität zwischen Jean-Luc Godard und Andy Warhol, die Tendenz zum Minimalismus in der Film- und Kunstgeschichte der 60er-Jahre und die Gemeinsamkeit zwischen der Fluxus-Bewegung und der strukturellen Filmpraxis in den 70er-Jahren werden als Hauptargumente für die Untrennbarkeit der zeitgenössischen Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von der Filmgeschichte angeführt. Die Restaging oder Reinszenierung involvierenden Kunstwerke von Sharon Lockhart, Cindy Bernard, Jeff Wall und Cindy Sherman werden aufgrund ihrer Fokussierung auf die Herstellung der kinematographischen Bilder als wichtige Beiträge zur Kinoreflexion genannt.²⁷¹ Die typisierende und pauschalisierende Betrachtung der oben genannten Werke als Beispiele einer selbstreflexiven Praxis liess wenig Raum für eine Diskussion über die individuelle Auseinandersetzung der jeweiligen Künstler mit dem Film. So bleibt die Frage, welche Tradition und welche Aspekte des Erzählkinos, die die Künstler in ihren Werken aufgreifen, in Anbetracht der vorherrschenden Debatte über die Kinoreflexion relativ unbeachtet.

²⁶⁹ Vgl. Dercon 2000, S. 76; Beil 2001, S. 9.

²⁷⁰ Vgl. Fogle 1996, online verfügbar unter: <https://frieze.com/article/cinema-dead-long-live-cinema> (Stand: 10.12.2014).

²⁷¹ Vgl. Brougher 1996, S. 119.

2.2. Remake-Methode als Fortsetzung der Appropriation Art im Kontext der Repräsentationskritik

2.2.1. Die Schnittstelle zwischen kinematographischen Bildern und Wirklichkeitsrepräsentation als Ausstellungsthema

In einigen bedeutenden Ausstellungen amerikanischer und europäischer Kunstinstitutionen²⁷² der vergangenen 20 Jahre zur Beziehung zwischen Film und Kunst lässt sich beobachten, dass, im Gegensatz zu früheren Ausstellungen, wenige Fragen zu den medialen Unterschieden zwischen bildender Kunst und Film gestellt wurden. Statt der Betrachtung des Films in diesem medialen Spannungsverhältnis, konzentrieren sich die Ausstellungen mehrheitlich auf die soziokulturelle Rolle des filmischen Mediums und die Hauptfragen zielen auf die Visualität und die Effekte kinematographischer Bilder auf das Alltagserlebnis ab.

In der Ausstellung „Cinema Cinema. Contemporary Art and the Cinematic Experience“ (Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 1999) geht es um die Einflüsse der kinematographischen Bilder auf die visuelle Kultur. Der Einführungstext der Ausstellungsmacher Jaap Guldemon und Marente Bloemheuvel weist auf die Auseinandersetzung der Ausstellungsbeiträge mit der Rekonstruktion von Wirklichkeit durch filmische Erzähltechniken hin. Gemäss der Aussage dieses Vorworts untersuchen die ausgestellten Künstler, z.B. Pierre Bismuth, Fiona Banner, Pierre Huyghe, Christoph Draeger, Douglas Gordon und Julie Becker, komplexe filmische Mittel (Kamera-, Licht-, Montagetechnik, Rahmen, Setting, Farbe usw.) und die daraus resultierende „cinematic grammar“ der Repräsentation.²⁷³

Der Künstler Mark Lewis drehte für seine dort ausgestellte Arbeit „A Sense of the End“ (Abb. 31) sechs verschiedene Schlusszenen eines Films (z.B. eine Abschiedsszene am Bahnhof und eine Sterbeszene in der Wüste), die dem mit den Genrekonventionen

²⁷² Auf das hundertjährige Kinojubiläum 1996 folgten sehr viele Ausstellungen zum Thema „Kunst und Kino“. Die folgenden grossen thematischen Ausstellungen fanden in den USA und Europa statt: „Peinture Cinéma Peinture“ (Centre de la Vieille Charité, Marseille, 1990), „Hall of Mirrors. Art and Cinema since 1945“ (MOCA, Los Angeles, 1996), „Spellbound. Art and Film“ (Hayward Gallery, London, 1996), „Cinema Cinema. Contemporary Art and the Cinematic Experience“ (Stedelijk van Abbe Museum, Eindhoven, 1999), „Ghost Story. Nachbilder des Kinos“ (k/haus, Wien, 1998), „Moving Images. Film-Reflexion in der Kunst“ (Galerie für die zeitgenössische Kunst, Leipzig, 1999), „Kino wie noch nie“ (Generali Foundation, Wien, 2006), „Jenseits des Kinos. Die Kunst der Projektion. Filme, Videos und Installationen von 1963 bis 2005“ (Hamburger Bahnhof, Hamburg, 2006), „Documentary Creations“ (Kunstmuseum Luzern, Luzern, 2006), „The Cinema Effect: Illusion, Reality, and the Moving Image“ (Hirshhorn Museum, Centre Pompidou, Washington, Paris 2010), „A Trip to the Moon“ (Bonniers Konsthall, Stockholm, 2012).

²⁷³ Kat. Ausst. Eindhoven 1999.

vertrauten Betrachter klischeehaft erscheinen. Die soziale und ästhetische Wirkung des Films wird auf der Ebene der Wahrnehmung von Alltagssituationen untersucht, wobei die Sprache des „alten“ Kinos als bloße Erzählkonvention hinterfragt wird.

Häufig liegt der thematische Schwerpunkt auf der Funktion des Films als Repräsentant der Wirklichkeit und der Nutzungsweise der filmischen Bildersprache in der sozialen Kommunikation. Die Ausstellung „Moving Images. Film-Reflexion in der Kunst“ (Galerie für die zeitgenössische Kunst, Leipzig, 1999) gliedert die Werke thematisch in vier Bereiche: „kinematographische Bildsprache“, „filmische Ikonographie“, „Struktur des Films“ und „Institution Kino“.²⁷⁴ Die Künstlerauswahl stimmt zum grossen Teil mit der von „Cinema Cinema“ (Mark Lewis, Pierre Huyghe, Sharon Lockhart, Douglas Gordon) überein, wird aber noch durch deutsche Künstlerinnen und Künstler wie Isabell Heimerdinger, Klaus vom Bruch, Christian Philipp Müller und Olaf Nicolai ergänzt. Vertreten sind Werke, die einerseits immer wiederkehrende Bildmotive und die damit verbundene Symbolik erforschen und auf diese Weise die gesellschaftliche Position des Kinos hinterfragen, wie z.B. Monica Bonvicinis „Destroy She Said“ (1998) und Sharon Lockharts „Audition“ (1994), oder andererseits die spezifischen Wahrnehmungsbedingungen des Kinoraums aufgreifen, wie bei Hiroshi Sugimotos, „Regency, San Francisco“ (1992) oder Louise Lawlers „A Movie Will be Shown Without the Picture“ (1979). Nicht nur die analytische Annäherung an die filmischen Erzählmittel steht im Fokus, sondern das Kino als „Bild- und Zeichensystem (...), das kulturelle Übertragungen und Rückkopplungen des alltäglichen Verhaltens und kollektiven Gedächtnisses in sich vereint“²⁷⁵, wird hier zum Untersuchungsobjekt.

Der Frage nach der soziokulturellen Rolle des Kinos wird in der Ausstellung „The Cinema Effect: Illusion, Reality, and the Moving Image“ (Hirshhorn Museum, Centre Pompidou, Washington, Paris, 2010) nachgegangen. Sie hebt die cinematische Ästhetik als Produkt der Vorstellungswelt der modernen Gesellschaft hervor und interessiert sich besonders für „the way it is defining our culture and shaping our minds“. Über das Kino ist im Ausstellungskatalog Folgendes zu lesen: „(...) the cinema is now a liquid medium, existing simultaneously in many spaces and forms.“²⁷⁶

²⁷⁴ Kat. Ausst. Leipzig 1999, S. 8- 13.

²⁷⁵ Kat. Ausst. Leipzig 1999, S. 8.

²⁷⁶ Kat. Ausst. Washington, Paris 2010, S. 8.

Die offensichtliche Tendenz, die filmische Wirklichkeitsdarstellung zum zentralen Thema der zeitgenössischen Kunst zu machen, wird von Kerry Brougher als „The return of representation and depiction“²⁷⁷ oder von Julia Rebentisch als „narrative Wende“²⁷⁸ bezeichnet. Die Erzählstrategien, also die Art und Weise, wie sich Realität in einer filmischen Geschichte gestaltet und wie die so entstandenen Bilder medial zirkulieren und zur Wahrnehmung der Wirklichkeit dienen, bilden das thematische Zentrum der zeitgenössischen Kinoreflexion seit der Mitte der 70er-Jahre. Das Ineinandergreifen von kinematographischen Bildern und Wirklichkeitsrepräsentation war insbesondere der Hauptgegenstand der „Staged Photography“, einer dominanten Erscheinungsform der Appropriation Art.²⁷⁹ Diese Form von fotografischer Darstellung konstruierter Szenen entwickelt seine ästhetische Kraft aus der Aufhebung der Grenzen zwischen Komposition und Dokumentation, Fantasie und Wirklichkeit, Künstlichkeit und Echtheit. Die Art der Mediatisierung von Alltagssituationen durch konventionelle cinematische Repräsentation entfachte eine Diskussion über die bei der Konstruktion filmischer Narrationen verwendeten stereotypen Wiederholungen und konventionellen Bilder.²⁸⁰ Cindy Shermans bekannte Fotoserie „Untitled Film Stills“ (1977), in der sie selbst in verschiedenen Rollen stereotype Hollywood-Filmszenen präsentiert, oder Jeff Walls Fotos „Mimic“ (1983) oder „No“ (1983)²⁸¹, die als cinematische Nachstellungen von real erlebten Situationen²⁸² zu verstehen sind, erzeugen eine Fiktionalisierung der erlebten Welt mittels Restaging und Reinszenierung. Jeff Wall äusserte sich 1996 im Dialog mit der amerikanischen Filmzeitschrift „Film Culture“ folgendermassen: „No picture could exist today without having a trace of the film still in it, at least no photograph, but that could also be true of drawings and paintings maybe“ und bekräftigt die Funktion des „Cinematischen“ als Mittel sowohl zum Abruf bereits bestehender mentaler Bilder als

²⁷⁷ Brougher 1996, S. 119.

²⁷⁸ „Die narrative Wende in der (film-)künstlerischen Beschäftigung mit dem Kino ist an fotografischen Arbeiten von KünstlerInnen wie Cindy Sherman, John Baldessari oder Jeff Wall ebenso abzulesen wie an einigen im engeren Sinne kinematographischen Installationen von KünstlerInnen wie James Coleman, Douglas Gordon, Stan Douglas oder Janet Cardiff und George Bures Miller.“ Rebentisch 2001, S. 55.

²⁷⁹ Zum Thema „Staged Photography“ siehe auch: Walter 2002.

²⁸⁰ Vgl. Kat. Ausst. Los Angeles 1996, S. 119. Sharla Sava dokumentiert, wie Jeff Walls Arbeiten in den späten 70er- und 80er-Jahren im Sinne der „postmodern critique of representation“ verstanden worden sind. Insbesondere im Umfeld der feministischen Kunstwissenschaft, vertreten von Laura Mulvey und Craig Owens, wurden Walls Bilder hinsichtlich der Dekonstruktion von massenmedialen Codes als Beschäftigung mit stereotypen Darstellungen interpretiert. Vgl. Sava, S. 164-171, online verfügbar unter: <http://summit.sfu.ca/item/7817> (Stand: 02.12.2014).

²⁸¹ Siehe Abbildungen von Jeff Wall, „No“ (1993), Cindy Sherman, „Untitled Film Still #70“ (1980), „Untitled Film Still #92“ (1981), in: Kat. Ausst. Marseille 1990, S. 294-295.

²⁸² Sharla Sava bezeichnet Jeff Walls fotografische Arbeit in ihrer Dissertaion als „cinematographic photography“. Sava, S. 136, online verfügbar unter: <http://summit.sfu.ca/item/7817> (Stand: 02.12.2014).

auch zur Konstruktion neuer innerer Bilder.²⁸³ Die semifiktional inszenierten Fotografien wie die von Jeff Wall, Cindy Sherman, Sharon Lockhart, Sam Taylor-Wood oder Gregory Crewdson, die die kinematografische Rezeption als psychische Aktivität des Zuschauers und den Film als Projektionsfläche unserer innersten Wünsche sichtbar machen, erweiterten unser Verhältnis zum Film und bereiteten den Nährboden für die Auseinandersetzung mit dem „Cinematischen“ in der zeitgenössischen Kunst. Sie führten, wie Kerry Brougher bemerkt, dazu, das Cinematische als wichtigste Bildsprache und Erzählmittel in allen medialen Bereichen anzusehen.²⁸⁴ Das bereits erwähnte Beispiel „A Sense of the End“ von Mark Lewis, das den Rahmen der Alltagspraxis mit dem der filmischen Welt gleichstellt, verdankt sein Konzept der „Staged Photography“, die das Cinematische als „fragments of a cultural dreamworld“²⁸⁵ deutet.

2.2.2. Bildwissenschaftliche Filmanalyse als dominante Kunstform in den 90er-Jahren

Insofern als die erwähnten Ausstellungen der 90er-Jahre auf die Rolle des Kinos als Repräsentationsmittel der Wirklichkeit eingehen und somit das Cinematische als Wahrnehmungsschema für die Realität begreifen, befinden sie sich im kontinuierlichen Diskurs über die Austauschbarkeit von real erlebter und medialer, virtueller Welt.²⁸⁶ Neu ist aber, dass in der Kunst in den 90er-Jahren eine Erweiterung der künstlerischen Strategie hin zur wissenschaftlichen Bildanalyse einsetzt, die in den Ausstellungskonzepten deutlich wird. Als repräsentative, in fast allen Ausstellungen (Stedelijk van Abbe Museum, Hayward Gallery, Hirshhorn Museum)²⁸⁷ vertretene Beispiele für diesen bildanalytischen Ansatz sind die Werke von Douglas Gordon zu nennen. Sie bilden für die Ausstellungsmacher immer wieder den konzeptuellen Ausgangspunkt und werden in vielen Ausstellungstexten als Embleme des 90er-Jahre-Zeitgeists dargestellt.

²⁸³ Wall 1997, S. 5-29.

²⁸⁴ Kat. Ausst. Washington, Paris 2010, S. 8.

²⁸⁵ Catherine Russel verwendete diesen Ausdruck, um die Funktion des Found Footage Films zu beschreiben. Er schien mir an dieser Stelle sehr passend, obwohl er sich auf den Film allgemein bezieht. Russel 1999, S. 242.

²⁸⁶ Vgl. Krümmel, Lech 2001, S. 4.

²⁸⁷ „Cinema Cinema. Contemporary Art and the Cinematic Experience“ (Stedelijk van Abbe Museum, Eindhoven, 1999), „Spellbound. Art and Film“ (Hayward Gallery, London, 1996), „The Cinema Effect: Illusion, Reality, and the Moving Image“ (Hirshhorn Museum, Centre Pompidou, Washington, Paris, 2010).

Douglas Gordons „24 Hour Psycho“²⁸⁸(Abb. 32) verwendet als filmisches Material Alfred Hitchcocks „Psycho“ (USA, 1960) und projiziert diesen ohne Tonspur mithilfe eines einfachen Videorekorders in extremer Verlangsamung auf eine frei im Raum hängende Leinwand mit einer Fläche von drei mal vier Metern. Die Intervalle zwischen den einzelnen Bildern sind so weit ausgedehnt, dass sie individuell wahrgenommen werden („frozen frame“).²⁸⁹ Die extreme Verzögerung der Bewegung löst die Beziehungen zwischen den einzelnen Handlungen auf, mit dem Effekt, dass der auf dem Rhythmus der Bilderfolge beruhende Aufbau der Spannung vollkommen dekonstruiert wird. Der fehlende akustische Eindruck erschwert es dem Betrachter zusätzlich, eine Kohärenz der Bilder zu erkennen. Selbst bei stundenlanger Betrachtung der Installation und dem Bestreben, eine zusammenhängende Handlung zu erkennen, ist es unmöglich, die Dramaturgie und Psychologie des Geschehens zu erfassen. Das bedeutet jedoch nicht, dass Gordons Werk eine emotionale Beziehung zum Film verhindert: Die Konfrontation mit der überdimensionierten Leinwand mitten im Raum wirkt überwältigend auf den Betrachter, der darüber hinaus von der ungewöhnlichen Bildlichkeit und dem damit verbundenen Mangel an einer nachvollziehbaren filmischen Erzählung eigenartig berührt wird. Die freie Aufhängung der Leinwand in der Raummitte und die doppelseitige Projektion erlauben dem Betrachter, um die Leinwand herum zu gehen und sie, ähnlich wie eine Skulptur, aus verschiedenen Perspektiven anzusehen. Aus dieser Situation heraus – die aufgehobene Lesbarkeit einer Geschichte und die damit einhergehende Unmöglichkeit einer Interpretation im Sinne einer Narration – findet eine Verschiebung der semiotischen Struktur statt und eine neue, andere Bedeutung wird konstruiert. Das subjektive und kollektive Empfinden des Betrachters rückt in den Vordergrund. Von der inhaltlich-narrativen Ebene wird das Interesse auf folgende Fragestellungen verlagert: Wie unterscheiden sich die von der Kamera aufgenommenen Bilder von den Bildern, die das menschliche Auge wahrnimmt? Wie nimmt unser Gehirn etwas als Handlung wahr? Wie entsteht die Illusion der Wirklichkeit? Wie ergänzt der Betrachter die zwischen den Schnitten entstandene zeitliche Lücke?

Zu diesem Forschungszweck ist das Medium Video zum beliebten Analysemittel der Filmwissenschaftler geworden. Aufgrund des durch Videoprojektion verzögerten Sehprozesses und die Vereinzelung der Bilder – die an sich bereits einem analytischen

²⁸⁸ Ich beziehe mich auf die Einzelausstellung von Douglas Gordon in der Hayward Gallery im Jahr 2002. Kat. Ausst. London 2002.

²⁸⁹ Das Videoband wird über den Rekorder in einer Geschwindigkeit von etwa zwei Bildern pro Sekunde ohne Ton abgespielt. Vgl. Broeker 2007, S. 26.

Prozess gleicht – kann der wissenschaftliche Ansatz zum Verständnis und der Interpretation eines Films auf eine metaphorische Ebene transferiert werden. Diese Tendenz zur Bildanalyse mittels filmwissenschaftlicher Handhabung wurde in vielen Ausstellungen zum Thema gemacht. Der renommierte französische Filmwissenschaftler und Kunstkritiker Raymond Bellour stellt fest, dass der Ansatzpunkt des künstlerischen Schaffens bei Filminstallationen seit den 90er-Jahren häufig auf einem „Rereading“ und einer Interpretation der medial transportierten Bilder beruht und somit genau das Phänomen des wissenschaftlichen Blicks widerspiegelt.

Es geht bei dieser Art von Installation jüngst sehr oft darum, eine neue Dimension der Kunst vorauszusetzen, die auf der Bearbeitung und der Interpretation von Bildern beruht, und zwar ausgehend von einer soziologischen Erfahrung des Fernsehens als Medium und nicht von einer spezifischen Reflexion über die Bedingungen eines Denkens des Films als Kunst mit seiner privilegierten Beziehung zur Geschichte.²⁹⁰

Überlegungen wie „Was ist Kunst?“ oder „Was ist Kino?“ werden somit obsolet, wohingegen Fragen wie „Was teilt ein durch das Kino transportiertes Bild mit?“ oder „Wie wird so ein Bild hergestellt und welche Effekte hat es?“ an Bedeutung zunehmen.²⁹¹ Die Reflexion über die Filme der oben genannten Ausstellungen wie „The Cinema Effect: Illusion, Reality, and the Moving Image“ (Hirshhorn Museum, Centre Pompidou, Washington, Paris, 2010) oder „Moving Images. Film-Reflexion in der Kunst“ (Galerie für die zeitgenössische Kunst, Leipzig, 1999) beziehen sich aus diesem Grund nicht vorwiegend auf den Film selbst, sondern auf unseren gesellschaftlichen Umgang mit Filmen und medial verbreiteten Bildern, die durch die filmische Sprache vermittelt werden. Dieser Perspektivenwechsel geht auf das allgemein zunehmende Interesse an der Bildwissenschaft in den 90er-Jahren zurück.

Seit dieser Zeit haben auch in den Geistes- und Sozialwissenschaften Bilder eine enorme Aufmerksamkeit erfahren. Heute dienen sie wissenschaftlichen Analysen als historische Zeugnisse, als Mittel zur Visualisierung von politischem und sozialem Geschehen, als Katalysator der gesellschaftlichen Meinungsbildung und als Filter der Wirklichkeitswahrnehmung.²⁹² Parallel zu dieser Entwicklung wurde mit Begriffen wie

²⁹⁰ Blümlinger 2001, S. 92.

²⁹¹ Vgl. Krümmel, Lech 2001, S. 2-42.

²⁹² Die Beziehung zwischen Bildern und Konstruktion der Wirklichkeit wird zu einem Zeitpunkt zum brisanten Thema, an dem auch die Frage nach der politischen Funktion des Bildes bezüglich des Verhältnisses zwischen Bildkultur und Bildtechnologie an Bedeutung gewinnt, d.h. die visuelle Repräsentation des gesellschaftlichen und historischen Geschehens, ihre Darstellungsweise und öffentliche Zugänglichkeit wird über die vorherrschenden politischen Verhältnisse geordnet. Vgl. Werckmeister 2005, S. 50-69.

„Iconic Turn“ oder „Pictorial Turn“²⁹³ der Gegenstandsbereich der Kunstgeschichte erweitert, die sich nicht mehr nur mit traditionellen Medien auseinandersetzt, sondern alle Arten von visueller Information als Bildmaterial untersucht und darüber hinaus gesellschaftlich und politisch bedingte funktionelle Interpretationen der Bilder fordert.²⁹⁴ William John Thomas Mitchell bezeichnet in seiner „Picture Theory“ Bilder als „a complex interplay between visibility, apparatus, institution, discourse, bodies, and figurality“²⁹⁵ und vertritt die Ansicht, dass sie nur im Kontext mit den sozialen Bedingungen („the look, the gaze, the glance, the practices of observation, surveillance, and visual pleasure“²⁹⁶) verständlich gemacht werden können.²⁹⁷ Der Einfluss der Wahrnehmungsgewohnheiten des Betrachters auf das „Lesen“ der Bilder rückte in den Vordergrund ebenso wie die Rolle des Körpers (nicht nur auf die Augen beschränkt) im Wahrnehmungsprozess. Wichtig für die Interpretation eines Bildes wurde also die Wirkung von vorhandenem Wissen und vorherrschenden Gefühlen des Betrachters auf das Sehen.²⁹⁸ Die Erkenntnis, dass nicht nur das Dargestellte, sondern auch der Umgang mit den Medien für das Bildverständnis relevant ist, kommt durch den zunehmenden analytischen Umgang der Künstler mit bekannten medialen Bildern zum Ausdruck. Sowohl in der Forschung als auch in der Kunstpraxis verstärkt sich das Interesse an der bildwissenschaftlichen Herangehensweise, was sich in den zunehmenden Überschneidungen von Filmwissenschaft und filmanalytischer Kunst und den Gemeinsamkeiten von Kunstwissenschaft und kunstanalytischer Kunst bemerkbar macht. Wie die künstlerische Leiterin der Generali Foundation Sabine Breitwieser bezüglich der Ausstellung „Kino wie noch nie“ (Wien, 2006) leicht überspitzt formuliert: „(Haben) die FilmexpertInnen ihre Kompetenz für das Zitieren, das Analysieren und

²⁹³ Vgl. Mitchell 1994, S. 15.

²⁹⁴ Vgl. Mitchell 1994, S. 15, vgl. Held, Schneider 2007, S. 486-503.

²⁹⁵ Mitchell 1994, S. 16.

²⁹⁶ Mitchell 1994, S. 16.

²⁹⁷ Gottfried Boehm kritisiert in einem ähnlichen Sinne sowohl die herkömmliche Ikonographie- und Stilanalyse als auch die semiotische Analyse der Bilder. Sein Forschungsansatz richtet sich gegen die Ansicht, dass ein Bild durch die Sprache analysiert werden kann und plädiert für eine Denkweise, die die Bedeutung eines Bildes erst im Verhältnis zwischen Bild, Körper, Raum und Zeit entstehen lässt. Der weder rational noch sprachlich fassbare Aspekt eines Bildes wird zum Gegenstand einer neuen Bildinterpretation, die nicht den Bildinhalt sondern die Rezeptionssituation und unseren Umgang mit Bildern (die visuelle Erfahrung selbst) zum wichtigen Ausgangspunkt macht. Während Mitchells Fragen die Funktion des Bildes und sein Zusammenhang mit den sozialen Geflechten betrifft, geht es bei Böhm weniger um die „Botschaft“ eines Bildes selbst, als vielmehr um das Verhältnis zwischen Bild, Körper, Raum und Zeit. Vgl. Boehm 1994, S. 26-29.

²⁹⁸ Marshall McLuhan konstatierte schon in den 60er-Jahren, dass ein Medium den Wahrnehmungshorizont eines Menschen vollkommen verändere und es so eine Art Erweiterung unserer Sinne ermögliche. Er bezeichnet Medien als „Ausweitungen des Menschen“. Vgl. McLuhan 1992, S. 109. Siehe auch: Knappe 2005, S. 29.

Dekonstruieren von Film an die KünstlerInnen und KuratorInnen der bildenden Kunst abgegeben?“²⁹⁹ „Kino wie noch nie“ behandelt Filmwissenschaft und kinoreflektierende Kunstpraxis als identisch und betont die Nähe der künstlerischen Tätigkeiten zur wissenschaftlichen Filmanalyse. Die bildanalytische Qualität der Ausstellung wird im Einführungstext des Kataloges folgendermassen beschrieben: „Eine Ausstellung über Film, die aber keine Filme zeigt. Die den Kunstraum nicht zu einem neuen Kino machen will. Eine Ausstellung, in der Bilder Bilder kommentieren, transformieren und übersetzen.“³⁰⁰ Motivische Studien, wie z.B. Hartmut Bitomskys „Das Kino und der Tod“ (2010, Abb. 33), Harun Farockis „Arbeiter verlassen die Fabrik in elf Jahrzehnten“ (2006, Abb. 34) und Antje Ehmanns „geküsst_weggetragen_hingelegt“ (2006, Abb. 35), verdeutlichen die wissenschaftliche Annäherung an die Filmgeschichte durch den Rückbezug auf die Genrekonventionen, in dem sie wiederkehrende Beispiele von stereotypischen Darstellungssituationen bewusst machen. Im Zuge der Assimilation von Kunst und Wissenschaft in jüngster Zeit nehmen filmwissenschaftlich fokussierte und bildanalytische Kunstformen zu, die von mehreren Ausstellungen gewürdigt wurden.³⁰¹

2.2.3. Remaking als bildkritische „Dekonstruktion“ medialer Repräsentation

Wie werden die Arbeiten, die sich der Reinszenierung oder des Reenactments bereits vorhandener Filme als gestalterisches Konzept bedienen, in den im vorherigen Kapitel erwähnten Ausstellungen kontextualisiert und verstanden? Können diese auch als Teil der bildwissenschaftlichen Annäherung an den Film gelesen werden?

Zunächst fällt bei den Arbeiten der 90er-Jahre, die sich bereits existierende Filme aneignen, diese zitieren, vermischen oder verfremden, trotz der Formenvielfalt auf, dass sie immer wieder in diesem bildkritischen und filmanalytischen Kontext rezipiert und als kritischer Umgang mit Wirklichkeitsrepräsentation interpretiert werden. Die Aneignung von cinematischen fiktionalen Elementen und die Transformation der Vorlage weisen in der Verwendung der Technik eine Vielfalt von Variationen auf – von

²⁹⁹ Kat. Ausst. Wien 2006, Einleitung.

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ Die Ausstellung „Iconoclasm. Jenseits der Bilderkriege in Wissenschaft, Religion und Kunst“ im ZKM und das Symposium „Bildersturm und Bilderflut/Image Wars and Image Floods“ im Juli 2002 behandelten ein breites Spektrum an Bildforschungsthemen in der Kunst-, Geistes- und Naturwissenschaft. Kat. Ausst. Karlsruhe 2002 B.

der Motivübernahme aus filmischen Bildern, dem Found Footage, der Wiederaufnahme ausgewählter Szenen, der Rollenverkörperung im Sinne des Reenactments bis hin zum digitalen Sampling von Filmszenen aus verschiedenen Quellen. Ausserdem beziehen sich einige filmische Installationen, wie z.B. die von Rosa Barba oder Tacita Dean, nicht direkt auf das bereits vorhandene Filmmaterial, sondern nur auf veraltete Filmtechniken und Apparate. Ohne Rücksicht auf die individuellen Formen, Techniken oder Methoden werden von den Ausstellungsmachern allgemeine Aussagen zur künstlerischen Haltung getroffen, indem der Gebrauch der bewegten Bilder als Chiffre für eine bildkritische „dekonstruktivistische“³⁰² Vorgehensweise gilt. Die Argumentationsweise in Bezug auf die verschiedenen Wiederholungspraktiken – ganz gleich, ob es sich um ein Zitat, eine Parodie, eine Travestie oder eine Anspielung handelt – werden interpretatorisch immer wieder auf die Themenbereiche Dekonstruktion und Selbstreflexion im Sinne der Medienkritik reduziert, was dazu führt, dass Pierre Huyghes Arbeiten, der die Techniken Remake und Reenactment verwendet, im gleichen Sinne wie die Werke von Douglas Gordon, der sich die Verfahren des Found Footage und der kinematographischen Installation zunutze macht, verstanden werden.

Die Ausstellung „The Cinema Effect“ (Hirshhorn Museum, Washington, 2010), die „cinematic“ als mentale Landschaft und Projektionsfläche von Wünschen des modernen Menschen versteht, inszenierte die Werke als Dialogsituation von „Dream“ und „Reality“. Der erste Teil der Ausstellung beschäftigte sich mit der Frage nach der Beziehung zwischen kinematographischen Präsentationsbedingungen und Traum und der zweite Teil mit der Verwobenheit von Fiktion und Faktizität in der heutigen Gesellschaft und der daraus entstehenden Konfusion. Die Künstler, die durch den Einsatz der Methoden Rekonstruktion, Nachahmung und Restaging von bekannten filmischen Fragmenten eine Brücke zwischen fiktionaler Narration und realer Gegenwart schlagen, wie z.B. Candice Breitz, Jeremy Deller, Pierre Huyghe, Corinna Schnitt, Christian Jankowski, Runa Islam und Mungo Thomson, wurden dem zweiten Teil zugeordnet. Die Remake-Arbeiten dieser Ausstellung wurden aufgrund der Verflechtung von Fiktion und Realität in der Theorie der Appropriation Art verankert. Diese aus dem poststrukturalistischen Kreis in den USA hervorgehende Kunstrichtung wurde insbesondere durch New Yorker

³⁰² Der Ausdruck „Dekonstruktion“ taucht immer wieder in den Ausstellungskatalogen zur Beschreibung der Werke auf.

Kunstinstitutionen³⁰³ vertreten. Die im Ausstellungskatalog verwendeten Begriffe, wie z.B. „die ideologische Funktion der Bilder“, „Grenzen der Sprachlichkeit zur Wirklichkeitsrepräsentation“ oder „das Auseinandergleiten von Inhalt und Form“ weisen eine Verbindung zum Diskurs der Appropriation Art auf, der hier mit den Namen Frederik Jameson und Jean Baudrillard auch explizit in Verbindung gebracht wird.³⁰⁴

Jeremy Dellers „The Battle of Orgreave“ (2001, Abb. 36), eine Wiederaufführung einer historischen gewaltsamen Auseinandersetzung in Orgreave (England) zwischen Minenarbeitern und Polizisten, Artur Zmijewskis „Repetition“ (2005, Abb. 37), ein Rollenspiel mit Gefangenen und ihren Wärtern, und Pierre Huyghes „The Third Memory“ (1999), die Dokumentation einer Nachstellung des 1972 von John Wojtowicz begangenen Banküberfalls in New York, werden als kritische Auseinandersetzung mit gegebenen („conventional“) medialen Repräsentationsformen und als „Society’s highly sophisticated relationship to images“ betrachtet.³⁰⁵ Die multiplen Darstellungsarten eines Ereignisses in Huyghes Werk oder die Offenlegung der Konstruiertheit bei Jeremy Deller werden im Kontext des Simulacrums mit den Fragen von „Was ist real oder unreal“ oder „Wo sind Grenzen zwischen Fiktion und Realität?“ verknüpft.

Die fotografische Aneignung stellte eine dominante Erscheinungsform der sog. „Appropriation Art“³⁰⁶ in den USA der späten 70er- und der 80er-Jahre dar, die anhand der Wiederverwendung der medialen Bilder auf das Verhältnis zwischen Bild und

³⁰³ Der poststrukturalistische Diskurs über die Repräsentationskritik lässt sich z.B. in den legendären Ausstellungen wie „Pictures“ (Artist’s Space, New York, 1977), kuratiert von Douglas Crimp und „Difference. On Representation and Sexuality“ (New Museum, New York, 1984), kuratiert von Craig Owens, gut beobachten. Wie Crimp sich zu seiner Ausstellung „Pictures“ äussert, wird das Kunstverfahren der Aneignung hier als Repräsentationskritik verstanden: „Those processes of quotation, excerption, framing, and staging that constitute the strategies of work I have been discussing necessitate uncovering strata of representation“. Diese Ausstellungen markieren den Moment der Etablierung der politisch links orientierten Kunst. Beteiligt waren Barbara Kruger, Victor Burgin, Hans Haacke, Martha Rosler, Richard Prince, Cindy Sherman und viele andere. Sie richteten sich mit ihrer Institutionskritik gegen die nach ihrer Ansicht rechts orientierten Kunstinstitutionen. Auch im Journal „October“, gegründet von Rosalind Krauss, Jeremy Gilbert-Rolfe und Annette Michelson, fanden die theoretischen Grundlagen der sog. „Appropriation Art“ ihren Ausdruck. Das Publikum wird mit den Hauptgedanken dieses Kreises in den Essays „The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture“ (1983) vertraut gemacht. Zur Vertiefung des postmodernen Diskurses siehe: Foster (Hg.) 1983; Owens 1984, S. 7-17; Crimp 1979, S. 75-88; Römer 2001, S. 81. Zum Thema Geschichte der „Appropriation Art“ siehe: Welchman 2001, S. 10-53; Sav 2005, S. 152.

³⁰⁴ Kat. Ausst. Washington, Paris 2010, S. 91, 96.

³⁰⁵ Kat. Ausst. Washington, Paris 2010, S. 96.

³⁰⁶ Zu der sog. Appropriation Art werden neben der fotografischen Appropriation der Neo-Expressionismus (z.B. David Salle, Julian Schnabel), der durch aggressive Parodien und Zitate die Idee der Originalität in der modernen Kunst infrage stellte, und die auf Objekten basierende installative Appropriation (z.B. Jeff Koons, Haim Steinbach, Ashley Bickerton), gezählt. Vgl. Welchman 2001, S. 13.

Abbild³⁰⁷ aufmerksam machte. Die Arbeiten von Künstlern wie Richard Prince, Cindy Sherman und Sherrie Levine, häufig auch „Re-Photographers“ genannt, dienten mit ihrem Reproduktions- und Wiederholungskonzept als Belege für die poststrukturalistischen Theorien der New Yorker Schule, die diese künstlerischen Wiederholungspraktiken ins Zentrum ihres Diskurses über Originalität, Identität, Gender und Massenkultur rückten.³⁰⁸ Diese verbreitete Interpretationsart, die die fotografische Aneignung bekannter medialer Objekte mit der Simulation (trotz ihrer Fiktionalität in ihrer Wirkung „realer als real“ erscheinend) in Verbindung bringt³⁰⁹, wird in der Ausstellung „The Cinema Effect“ auch auf die Wiederholungsmethoden von Pierre Huyghe, Candice Breitz, Artur Zmijewski und Jeremy Deller angewendet, und trotz des unterschiedlichen Gebrauchs der vorhandenen Filmmaterialien und Filmtexte wurden das Restaging oder die Reinszenierung immer wieder unter dem Aspekt der Beziehung zwischen Original und Kopie oder Simulation und Realität betrachtet.

Der Kunsthistoriker John Welchman äussert sich in „Art after Appropriation“ zur Methode der Aneignung folgendermassen:

Appropriation, in unstable alliance with postmodern, postcolonial and poststructuralist theory (which were in turn locked in conflicted dialogues with each other), became the first quasi-global language of international avant-garde art. With increasing frequency throughout the 1990s, one encountered at galleries or biennials in San Paulo, Istanbul, Seoul and Caracas, wall-bound works, mixed-media projects and installations that borrowed, parodied, copied or argued with the forms and languages of what has become international appropriationism.³¹⁰

Er konstatiert die Unübersehbarkeit der Heterogenität von Technik, Form und Stil und weist letztlich auf die Problematik der einseitigen Lesart hin, die, unabhängig vom lokalen Kontext der Ausstellungsorte und von künstlerischen Techniken, mit dem Akt der Wiederholung eine dekonstruktivistische Haltung impliziert. Die Zusammengehörigkeit von Appropriation und Dekonstruktion ist nicht so selbstverständlich wie bisher in der Forschungsliteratur behauptet wurde, denn der

³⁰⁷ Vgl. Römer 2001, S. 95-96.

³⁰⁸ Vgl. Welchman 2001, S. 10-11. Welchman bezieht sich bei diesem Ausdruck auf Hal Foster, der häufig in seinen Essays von diesem Gebrauch machte. Vgl. Foster 1985.

³⁰⁹ Welchman macht auf die immer wieder auftauchende „Ghost“-Rhetorik zur Erklärung der bildlichen Effekte der Appropriation Art aufmerksam. „Such accounts seem always to return to the great figural refrain of appropriational critique, the delivery of the haunted specter. Levine presents us with a copy doubly distant from its original – the ‘ghost of a ghost’. Kruger suggests that the ‘repetition of stereotypes (...) results in a figure which is not embodied. Not an empty signifier, but a perpetual ghost with a perpetual presence’. And for Prince, too, the image just hovers there, separated umpteen times from nothing, like the shadow of a ghost.”. Welchman 2001, S. 12, vgl. Marincola 1983, S. 25; Kruger 1987, S. 17-21; Lewis 1992, S. 65.

³¹⁰ Welchman 2001, S. 33.

mittels Restaging oder Reenactment vorgenommene Rahmungsakt führt nicht zwangsläufig zur Dekonstruktion des Originaltextes.

Taking and reframing of an image cannot be determined as an act of deconstruction either on its own recognizance, or when accompanied by brief critical assistance. [...] Deconstruction is predicted on embellished acts of textualist giving and meticulous intertextual reading, while appropriation is based on unitary or reduced gestures of taking. Deconstruction is thus performed through difference and imbrication, appropriation by sameness and implication.³¹¹

Der Medienwissenschaftler Werner Wolf stellt dasselbe Problem auch in der Literatur fest. Auch in der postmodernen Literatur wird die Wiederholungsstrategie immer wieder im Sinne der Dekonstruktion/Desillusion interpretiert. Aus diesem Grund fordert Wolf eine differenzierte Funktions- und Formanalyse über diese Lesart hinaus.³¹²

Am Beispiel des Hirshhorn Museums ist zu sehen, wie die einseitige Interpretationsart der Wiederholungspraktiken in eine Beschränkung der Rezeption und in das Bestreben, die ausserhalb dieses New Yorker Kreises stattfindende „Appropriation Art“ immer wieder denselben Theorien zu unterwerfen (als Dekonstruktion/Rekonstruktion der konventionellen Repräsentationsformen heutiger Medien), mündet.³¹³ In der Ausstellung „Film-Reflexion in der Kunst“ (Galerie für die zeitgenössische Kunst Leipzig, 1996) wird die Arbeit „Remake“ (1995) von Pierre Huyghe so beschrieben:

In Pierre Huyghes ‚Remake‘ (1995) werden ähnliche Fragen nach der Konstruktion von Realität thematisiert. Das mit einfachsten Mitteln und Laiendarstellern in Handlung und Dialogen identisch nachgedrehte Remake von Hitchcocks ‚Fenster zum Hof‘ stellt nicht nur die Kategorie von Original und Kopie zur Disposition, vielmehr wird hier die Wahrnehmung und die Erwartungshaltung des Betrachters hinterfragt. Der Film selbst ist von seiner spezifischen Aura entkleidet und auf seine Handlung reduziert. Keine charismatischen Schauspieler, keine professionelle Kamera und gezielt eingesetzte Lichtregie fesseln den Betrachter, die linguistischen und kinematographischen Strukturen sind lediglich vom Original geborgt.³¹⁴

³¹¹ Welchman 2001, S. 14.

³¹² Literatur- und Medienwissenschaftler Werner Wolf konstatiert, dass je nach der Form des einzelnen metaisierenden Darstellungsverfahrens (z.B. „Erzählerkommentare, intertextuelle Verweise, Mise en abyme, Brüche und parodistische Spiele mit Gattungskonventionen“) textinterne Funktionen untersucht werden sollten, die sowohl die „Illusionsbrechung“ als auch die „Illusionsbildung“ umfassen. Die metaisierenden Elemente in den Fernsehserien wie „Charmed“ (1998-) oder „The X-files“ (1993-2002), die durch Wiederholungen gattungstypischer Erzählstile konventionelle Darstellungsformen aufgreifen, haben z.B. nicht unbedingt illusionsstörende Wirkungen. Diese Serien integrieren durch die multiple Erzählperspektive („The X-files“) oder die Systemreferenz („Charmed“) neue narrative Elemente, um spielerisch mit Fiktionen umzugehen. Vgl. Hauthal et al. 2007, S. 8-9. Siehe auch: Gymnich 2007, S. 133-139.

³¹³ Ein Kunstwerk unterliegt niemals der Logik der postmodernen Theorie, sondern ist ein Objekt dieser Projektion. Sav macht in ihrer Dissertation über Jeff Wall darauf aufmerksam, dass Walls Fotografie aus der Perspektive der Dekonstruktion gelesen wurde, die wiederum nur eine Tendenz der 80er- Jahre darstellt. Vgl. Sav, S. 156, online verfügbar unter: <http://summit.sfu.ca/item/7817> (Stand: 02.12.2014).

³¹⁴ Kat. Ausst. Leipzig 1999, S. 10.

Der Übergang von Fiktion zu Lebenswelt, der durch die Wiederaufnahme des Filmes, bzw. die Verkörperung der Rollen, hergestellt wird, wird hier als narrative Struktur des Films und der Akt der Wiederholung als Offenlegung der „Künstlichkeit und Konstruktion der Welt im Film“³¹⁵ verstanden. Die Verortung von Pierre Huyghes Arbeiten in der kritischen Reflexion über die filmisch konstruierte Darstellung von Realität wird nicht nur in den thematischen Ausstellungen, sondern auch in den Einzelausstellungen europäischer Museen deutlich. In diesem Kontext wird seine Kunst auch häufig als Kritik an der filmischen Konvention der Illusionsbildung verstanden.

Dieser ikonoklastische Impuls, der dem »Re-Make« als künstlerische Strategie innewohnt, artikuliert ein Gespür für die Notwendigkeit der Transformation herkömmlicher filmischer Repräsentationsmodelle, die durch das zeitgenössische »Re-Framing« des vorgefundenen Materials zum eigentlichen Thema wird. Anstatt nämlich das Bedürfnis des Publikums nach dem filmischen Spektakel altbekannter Kinohits wie *Rear Window* (1954), *Vertigo* (1958), *Psycho* (1960) oder *Dog Day Afternoon* (1975) zu befriedigen, re-fokussieren sie die Aufmerksamkeit auf die Bedingungen des Mediums.³¹⁶

Die Einzelausstellung von Huyghe im Kunstmuseum Basel verstand seine filmische Auseinandersetzung auch in diesem Sinne:

Huyghes Arbeiten bewegen sich im Spannungsfeld zwischen verschiedenen Realitäts- und Zeitebenen. Er bedient sich klassischen filmischen Vokabulars, um die narrativen Strukturen und zeitlichen Prozesse des Films zu untersuchen. Indem jedoch seine Aufmerksamkeit den Bruchstellen, Ellipsen und Schnitten gilt, entzaubert er zugleich jegliche cinematische Illusion und legt die Produktionsmechanismen des Kinos frei.³¹⁷

Das bekannte Schema der Kopplung von medialer Desillusion/Dekonstruktion und Metaisierung³¹⁸ durch Selbstreflexivität ist nicht nur in den erwähnten euro-amerikanischen Ausstellungen zu erkennen, sondern dient auch in einem anderen Teil der Welt als Interpretationsmodell. Die Ausstellung „Mise-en-scène“, die 2013 im Samsung Museum in Seoul stattfand, zeigte Restaging-Arbeiten von Gregory Crewdson, Thomas Demand, AES+F, Adad Hannah, Yeondoo Jung, Fudong Yang und Kijong Zin. Die Referenz auf die „elements of visual composition in a scene in a film“³¹⁹ und das Restaging in den Werken dieser Künstler werden als Untersuchung von Machart und Herstellung der Bilder behandelt. Die nachgestellten Szenen in den ausgestellten Werken werden wieder, wie bereits im Hirshhorn Museum, im Sinne der Simulation (realer als real) reflektiert. Yeondoo Jungs Restaging Arbeiten „The Birds – B camera“

³¹⁵ Kat. Ausst. Leipzig 1999, S. 10.

³¹⁶ Frohne 2001, S. 54.

³¹⁷ Aus der Pressemeldung von Pierre Huyghes Ausstellung in Basel 2011, Museum für Gegenwartskunst, Basel, 2011.

³¹⁸ Zum Begriff „Metaisierung“ siehe: Wolf 2007, S. 39.

³¹⁹ Koo 2013, S. 9.

(Hitchcock, USA, 1963, Abb. 38) und „Tokyo Story – B Camera“ (Ozu Yasujiro, Japan, 1953) karikieren die Praxis der Nachstellung, indem Echtheit und Fake ununterscheidbar gemacht werden.

Jung's photographic work seemingly recreates a famous film scene, but this impression is itself a fantasy. In Jung's composition in which the front and the side form a diptych, the front appears to be a multilayered scene from a film, while the side seems to be a documentary record of an actual situation. In actuality, both scenes are composed. However realistic it may seem, a movie is an artificially created fiction, but clever cinematic techniques could even lead viewers to mistake the events in a movie as real.³²⁰

Yeondoo Jungs Restaging der bereits vorhandenen Filmszenen an „realen“ Orten setzt also einen psychologischen Prozess in Gang, der die eigene Alltagserfahrung durch die medial erlebte Welt ersetzt.³²¹ Die augenfällig bizarre Vermischung von Filmischem und Lebensweltlichem oder Künstlerischem und Natürlichem wurde von der Kritikerin Laurie Ann Farrell als kritische Auseinandersetzung mit der Wirklichkeitsrepräsentation gewertet.

Jung's images take us on a journey to other places – destinations that exist in between the real and the imagined, the natural and the sublime. Jung stages elaborately realized tableaux that employ real landscapes, staged settings, painting and theater in his cinematic images that explore where the genuine and fake coexist, where reality is confused with reproduction.³²²

Sumi Kang, die Autorin von „Simulacrum Lucida“, bekräftigt Farrells Ansicht zu den Überschneidungen von Wirklichkeit und Fake bei Jung:

Jung's "Locations" however, show us the 'real' situation and successfully trick us into misconceiving the 'real' landscape as 'fake' landscape, searching in vain for the boundary between hidden meaning (that doesn't exist) and concealed reality/simulation (which in fact is not concealed). In short, Jung's work is real photography, but it deludes the spectator to see it as a simulation.³²³

In beiden Aussagen wird die Spannung zwischen Restaging und medialer Dekonstruktion über die Systemreferenz³²⁴ aufgehoben. Die Wiederaufführung der filmischen Szenen als Methode zur Offenlegung der cinematischen Künstlichkeit durch

³²⁰ Koo 2013, S. 15.

³²¹ „[...] people tend to misplace the boundary between the realm of reality and the fantasy: and due to their utopian and autistic thinking, people tend to transcend the boundary between the world they indirectly experience through the mass media and the society that they actually live in.' (Social System and Psychological Disorder, 1971, by Oda Shin, Sociopsychologist) [...] Yeondoo Jung actively yet positively uses the risky influence of the media that the psychologists warn about." Vgl. Hasegawa, online verfügbar unter: http://www.yeondoojung.com/texts_view.php?no=12, (Stand: 10.08.2010).

³²² Farrell 2007, S. 3.

³²³ Kang, online verfügbar unter:

http://www.yeondoojung.com/texts_view.php?no=3, (Stand: 10.08.2010).

³²⁴ Die Selbstreflexivität ist „Selbstreferenz, bei der Elemente eines Systems über andere desselben Systems oder über das System insgesamt oder Aspekte desselben eine Aussage enthalten und die Rezipienten zu entsprechender Reflexion veranlassen.“, Wolf 2007, S. 39.

die Verfremdung bekannter Darstellungskonventionen und die damit verbundene Kritik an der medialen Manipulation der Wirklichkeit liegt sowohl der Werkrezeption Huyghes als auch Jungs zugrunde.

Die für diese Künstler charakteristische Schnittstelle zwischen Dokumentation und Fiktion wird als kritische Auseinandersetzung mit „medialisierten Wirklichkeitsfragmenten“³²⁵ behandelt, wobei diese durch die Verwendung der Ästhetik der Wiederholung und Referenzialität zur distanzierten Betrachtung des Produktionsprozesses auffordern. Die Wiederaufnahme der Filme durch Reinszenierung ist demnach als kritischer Rahmungsakt zu verstehen, der ästhetische Konstruktionsprinzipien eines Films offenlegt, indem er die Funktionsweisen ästhetischer Illusion hinterfragt. Ohne die selbstreflexive „illusionsbrechende“ Form³²⁶ in Pierre Huyghes und Yeondoo Jungs Arbeiten bestreiten zu wollen – denn ihre künstlerische Praxis erhält durch die Bewusstmachung des „Fiktionsstatus“ der filmischen Erzählung und die Machart ihrer filmischen Bilder³²⁷ eine „metaisierende“³²⁸ Funktion – soll an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass ihre Werke auch Bezüge über sich selbst hinaus herstellen, deren Bedeutung und Funktion hier vollkommen unberücksichtigt bleiben. Die Frage nach intertextuellen Stellen, d.h. nach der Funktion und Form der filmischen Referenzen und dem Umgang mit dem Ursprungsmaterial, bleibt unbeantwortet. Eine genauere Bestimmung von Form und Funktion des Gebrauchs von fremden Texten in den zu untersuchenden Arbeiten soll im folgenden Kapitel vorgenommen werden. Eine differenzierte Bedeutung der Begriffe „Zitat“ und „Nachahmung“ soll in diesem Zusammenhang herausgearbeitet werden, um die intertextuellen Besonderheiten in den Arbeiten von Jung, Huyghes und Wong von der Appropriation Art der 80er-Jahre abzugrenzen.

³²⁵ Frohne 2002, S. 407.

³²⁶ Selbstreflexive Filme verweisen laut Thomas Christen „permanent auf die Gemachtheit des Gesehenen, leg(en) buchstäblich (ihre) Bauprinzipien offen, um eine von Brechts Forderungen an das Kunstwerk sinngemäss einzubringen, entfremde(n) uns Zuschauer vom gewohnten Sehen und Filmerleben.“ Christen 1996, S. 39.

³²⁷ Nünning (Hg.) 2004, S. 514.

³²⁸ „Metaisierung ist transgenerisches und transmediales Verfahren der Selbstreferenz bzw. Rückbezüglichkeit, mit dem ein semiotisches System (ein Werk, eine Gattung oder ein Medium) über die eigene Fiktionalität und/oder Medialität im Sinne von ›Erfundenheit‹ oder ›Künstlichkeit, Gemachtheit‹ reflektiert.“ Werner Wolf stellt in seiner Beschäftigung mit metaisierenden Darstellungsverfahren fest, dass die Metaisierung die Selbstreflexivität voraussetzt, dass „bei der innerhalb eines semiotischen Systems von einer Metaebene Aussagen (z.B. Kommentare, Beschreibung) über dieses System als solches oder über Teilaspekte desselben gemacht oder impliziert werden“. Wolf 2007, S. 38.

3. Intertextualität als Erklärungsansatz für die Verwendung von Fremdmaterial bei Yeondoo Jung, Ming Wong und Pierre Huyghe

3.1. Die Problematik der Anwendbarkeit des Zitatbegriffs

Die Auswahl und die Verwendung des Fremdmaterials in den jeweiligen Werken bleiben in den im vorigen Kapitel erwähnten Kritiken und Katalogtexten vollkommen unberücksichtigt. Obwohl sie sich alle der künstlerischen Strategie des Remakes (Neuverfilmung eines bereits verfilmten Stoffs) bedienen, wurden die angeeigneten Filme in den jeweiligen Kunstwerken bislang nur selten als sinngenerierende Elemente auf textstrategischer Ebene³²⁹ beschrieben. Der Umgang mit dem Quellfilm, z.B. die Frage nach der Auswahl, nach dem Vorgehen bei der Aneignung und der Wahrnehmung fremder Filmelemente, wurde bislang zu wenig gewichtet.

Mithilfe der im Umfeld postmoderner Diskurse in den 60er-Jahren entstandenen Intertextualitätsforschung lassen sich text- und lektürestrategische Funktionen des Fremdmaterials beschreiben.³³⁰ Im Gegensatz zu den von Julia Kristeva³³¹, Roland Barthes³³² und Umberto Eco³³³ vertretenen theoretischen Positionen, die ihr Hauptaugenmerk auf die Aufdeckung der „intertextuellen“ Natur aller Texte richten und so medienontologisch vorgehen, befasst sich Gerard Genette mit intertextuellen Beziehungen als konkrete literarische Strategien und fordert eine mit tatsächlichen Beispielen belegbare, praxisorientierte Theorie. In der literaturwissenschaftlichen Intertextualitätsdiskussion ist aufgrund von Genettes Forschungsergebnis eine neue Forschungsrichtung entstanden, die sich mit Struktur und Form von Beziehungen zwischen konkreten Einzeltexten auseinandersetzt und die Systematisierung und Klassifizierung der intertextuellen Verhältnisse anstrebt. Diese Vorgehensweise zur

³²⁹ Vgl. Stocker 1998, S. 90.

³³⁰ Siehe dazu Herman Meyer und seinen Kommentar zur Intertextualität als Globaltheorie und Peter Stockers Begriffsgeschichte. Meyer 1988, S. 15-18.

³³¹ Kristeva 1969, S. 146. „Nous appellerons INTERTEXTUALITÉ cette interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte. Pour le sujet connaissant, l'intertextualité est une notion qui sera l'indice de la façon dont un texte lit l'histoire et s'insère en elle.“

³³² In seinem Aufsatz „Tod des Autors“ bemerkt Roland Barthes: „Wir wissen nun, dass ein Text nicht aus einer Wortzeile besteht, die einen einzigen gewissermaßen theologischen Sinn (das wäre die „Botschaft“ des „Autor-Gottes“) freisetzt, sondern aus einem mehrdimensionalen Raum, in dem vielfältige Schreibweisen, von denen keine ursprünglich ist, miteinander harmonisieren oder ringen: Der Text ist ein Geflecht von Zitaten, die aus tausend Brennpunkten der Kultur stammen.“ Barthes 2005, S. 61.

³³³ Siehe dazu: Eco 1987, S. 53.

Erklärung von Intertextualität wurde auch in die kunstwissenschaftliche Methodik übertragen, um Bild-Bild- oder Bild-Text-Beziehungen genauer untersuchen zu können.³³⁴

In Anlehnung an die Erkenntnisse aus der Literaturwissenschaft entwickelte sich in der Kunstwissenschaft ein Forschungsansatz, der Analysen des Bild-Bild-Verhältnisses unabhängig von der traditionellen Werkbetrachtung möglich macht, die die Parallelität von Motiven und Formen anhand von genealogischen Fragen nach der Quelle, dem Einfluss oder dem Vorbild zu erklären versucht.³³⁵ Mit den Überbegriffen „Interpikturalität/Interpiktorialität“³³⁶, „Metamalerei“³³⁷ oder „Interikonizität“³³⁸, die eine Analogie zum literarischen Intertextualitätsbegriff herstellen sollen, wird Anspruch auf eine methodologische Erneuerung der Kunstbetrachtung erhoben. Wie die Forschungsergebnisse von Andreas Böhn und Valeska von Rosen zeigen, lässt sich mit dem Aufkommen der Interpikturalität beobachten, dass die semiotische und mediale Funktion eines Kunstwerks bei der Werkanalyse stark in den Vordergrund gerückt wurde.³³⁹ Die Übernahme von Motiven oder Formen wurde nicht als „Einfluss“ im Sinne der traditionellen ikonografischen Analyse³⁴⁰, sondern als „Indizien von Chiffrierung oder Dechiffrierung, als ablehnende oder zustimmende Kommentare, als konflikthafte Auseinandersetzung und Abgrenzung“³⁴¹ verstanden. Gemäss den interpikturalen Theorien besteht die Rolle des Betrachters darin, die Bezugnahmen in Form von Zitaten, Anspielungen oder Parodien als Auseinandersetzung mit den Zeichen und der Zeichenverwendung zu erkennen und diese als eine zusätzliche Informationsschicht für die Werkbetrachtung zu nutzen, da die Übernahme der Motive nicht nur eine Aneignung auf der formalen, sondern auch auf der Bedeutungsebene impliziert.³⁴² Trotz der herausragenden Leistungen in Einzelstudien ist festzustellen, dass die Herstellung der

³³⁴ In der Kunstwissenschaft gibt es eine Reihe von Forschern, die sich dem Adoptieren der Intertextualitätsforschung widmen. Siehe folgende Beiträge zur intertextuellen Forschung: Von Flemming 2004, S. 99-119; Zuschlag 2006, S. 89-100; Bal, Bryson 1991, S. 174-208; Bryson 1988, S. 183-193.

³³⁵ Vgl. Von Rosen 2003 A, S. 161.

³³⁶ Ebd., S. 161-164.

³³⁷ Stoichita 1998.

³³⁸ Zum Begriff der Interikonizität siehe: Zuschlag 2002, S. 171-189; Zuschlag 2006, S. 89-99.

³³⁹ Böhn 1999, S. 175-198; Von Rosen 2003 B, S. 59-72.

³⁴⁰ Vgl. Bals und Brysons Anmerkung zum intertextuellen Ansatz im Vergleich zur traditionellen Ikonographie, Bal, Bryson 1991, S. 206. „In the first place, iconographic analysis tends to take the historical precedent as the source that virtually dictated to the later artist what forms can be used. By adopting forms from the work of certain artists, the later artist declares his allegiance and debt to his prestigious predecessor.“

³⁴¹ Von Flemming 2004, S. 99.

³⁴² Vgl. Bal, Bryson 1991, S. 207.

Referenz von Bild zu Bild bei der Erforschung des Interpikturalitätsaspekts bislang auf die Ähnlichkeit der Bilder insgesamt oder auf die ikonographischen, motivischen oder thematischen Zusammenhänge zurückgeführt wurde, und somit sowohl eine Systematisierung als auch eine Kategorisierung interpikturaler Bezüge in der Kunstwissenschaft nicht stattgefunden hat.³⁴³

Die terminologische Unschärfe in der Interpikturalitätsforschung wird anhand des Gebrauchs der Begriffe „Bildzitat“ und „Kunstzitat“ sehr deutlich.³⁴⁴ Die Verwendungsvielfalt und die Fülle der Deutungsmöglichkeiten erwecken den Verdacht, dass intertextuelle Kunstwerke, trotz ihrer formalen und strukturellen Unterschiede, tendenziell immer wieder als Bildzitate identifiziert wurden. Das aus der Literaturwissenschaft übernommene Verfahren des „Zitierens“, das in der Kunst der 80er-Jahre, insbesondere im Kontext der Appropriation Art, sehr an Popularität gewonnen hat, scheint sich in der zeitgenössischen Kunstwelt zu einem Erklärungsmodell zu entwickeln, das auf fast alle Kunstwerke anwendbar ist, denen eine Entlehnung aus bereits existierenden massenmedialen kulturellen Produkten zugrunde liegt. Die Dominanz des Zitats als Oberbegriff zur Erklärung von Bezugnahmen zwischen Kunstwerken ist allerdings insofern problematisch, als das Zitat ursprünglich, sowohl in der Literatur als auch im Film, eine spezifische Bezugsform, also ein Teilgebiet der Intertextualität, darstellt und somit nicht zur Erklärung aller Formen der Bezugnahme ausreicht. Das folgende Kapitel setzt sich mit dem Zitatbegriff auseinander, um zu klären, welchen Stellenwert er im Hinblick auf intertextuelle Beziehungen besitzt. Es soll gezeigt werden, welche literarischen, filmischen und bildnerischen Techniken als Zitat betrachtet werden können und in welchen Fällen dieses Erklärungsmodell nicht ausreichend oder gar nicht anwendbar ist. Die Funktionen des Zitats und seine formalen Unterschiede im Vergleich zu anderen intertextuellen Formen stehen dabei im Zentrum der Untersuchung. Am Beispiel der Wiederholungspraktiken in den Werken von

³⁴³ Vgl. Zuschlag 2006, S. 96. Im Rahmen der Tagung „Interpiktorialität – der Dialog der Bilder“ (04.-05.11.2011) an der Ruhr-Universität Bochum, organisiert von Guido Isekenmeier (Anglistik), thematisierte Zuschlag in der Diskussion das Fehlen der Theorie zu interpiktorialen Verhältnissen in der Kunstwissenschaft und zog das Adoptieren einiger literarischer Begriffe in Erwägung wie z.B. „Einzelbezug“ und „Systembezug“.

³⁴⁴ Derzeit schreibt Elisabeth-Christine Gamer eine Dissertationsarbeit, die, genau von der Unschärfe des Zitatbegriffs in der Kunst ausgehend, sich ausserhalb von zitathaften Beziehungen befindende interikonische Verhältnisse untersucht. Siehe dazu auch: Elisabeth-Christine Gamer, „Interpiktorialität – mehr als ein Dialog von Kunstwerken: Interdisziplinäre Ansätze zu einer aktuellen Forschungsdiskussion“, Vortrag bei der Tagung „Interpiktorialität – der Dialog der Bilder“, Ruhr-Universität Bochum, 04.-05.11.2011, online verfügbar unter: <http://www.jltonline.de/index.php/conferences/article/view/494/1263> (Stand: 19.06.2012).

Yeondoo Jung, Ming Wong und Pierre Huyghe soll deutlich gemacht werden, dass der Zitatbegriff als Erklärung der in diesen Werken angewandten intertextuellen Methoden nicht gerecht wird, da es sich nicht um klassische Bildzitate handelt. Da die Zuordnung zum Bildzitat nicht vorgenommen werden kann, ergibt sich die Frage, welche Formen von intertextueller Beziehung über das Zitat hinaus in diesen Werken bestehen und wie diese zu beschreiben sind. Den Begriffen „Hypertextualität/ Transformation/ Nachahmung“³⁴⁵ kommt dabei eine besondere Rolle zu, da sie ein intertextuelles Verfahren bezeichnen, das einen mimetischen Bezug zum Ursprungstext herstellt.

³⁴⁵ Stocker 1998, S. 60.

3.2. Zitieren in der Literatur, im Film und in der bildenden Kunst

Die Dominanz des Zitats als Oberbegriff zur Erklärung von Bezugnahmen soll im folgenden Kapitel kritisch beleuchtet und eine Definitionseingrenzung des Zitatbegriffs in der Literatur, im Film und in der bildenden Kunst vorgenommen werden. Der Begriff „Ziat“ ist in der Literaturwissenschaft insbesondere im Zusammenhang mit der intertextuellen Strategie mehrfach und vertieft diskutiert und auf seine formalen Merkmale überprüft worden. Die narrative Funktion des Zitatbegriffs wurde dabei von seinen benachbarten Formen wie Anspielung, Hommage und Andeutung differenziert.

Im literaturwissenschaftlichen Sinne lässt sich der Begriff „Zitat“ als Wiedergabe fremden Textmaterials und Erklärung der Funktion dieser fremden Textelemente innerhalb eines gesamten Textes definieren. Der Literaturwissenschaftler Genette, der sich in seinem Beitrag zur Intertextualitätsforschung „Palimpseste. Literatur auf der zweiten Stufe“ um eine systematische Schematisierung von Textbeziehungen bemüht, definiert das Zitat als wörtliche Übernahme aus früheren Textmaterialien oder Wiederholung von Formulierungen. Dieser enge Sinn ist bei näherer Betrachtung insofern problematisch, als das Zitat sich aufgrund seiner deiktischen Geste nicht nur auf einzelne Textstellen, sondern auf die Art des Schreibens des früheren Gesamttexts beziehen kann.³⁴⁶ Zitate können also „einzelne Formulierungen eines konkreten Textes, charakteristische Strukturen desselben, aber auch Gattungen, Formen oder Stile“³⁴⁷ betreffen. Ob sich das Zitat im Text an Inhalt oder Stil orientiert, ob es einzelne Elemente oder die gesamte Struktur einbezieht oder in welcher Weise die zitierte Vorlage im Folgetext funktionalisiert wird (beschreibend, verfremdend, satirisch, spielerisch usw.) ist bei der Begriffsklärung von zentraler Bedeutung.

Um sich einer definitorischen Exaktheit annähern zu können, muss zunächst eine Abgrenzung zu benachbarten Formen vorgenommen werden. Das Zitat weist ebenso wie die Andeutung und die Anspielung das Merkmal der verweisenden Geste auf, unterscheidet sich jedoch als Referenzform im Hinblick auf Direktheit und Eindeutigkeit.

Zitat und Anspielung sind also deutliche intertextuelle Verweise, die häufig durch zusätzliche Markierungen mit entsprechendem Hinweis- oder Zeigecharakter versehen sind. Dies sind meist Formen rhetorischer Betonung, deren unterschiedliche Profilierungsgrade und variantenreiche Häufigkeit und Verteilung im Text die Konzentration auf bestimmte Prätexte oder einen bestimmten Autor evozieren. [...] Weniger offensichtlich als das Zitat, jedoch eng verwandt mit diesem, ist die Anspielung, die sich auch auf Strukturen beziehen kann und damit auf Gattungsformen anspielt, häufiger

³⁴⁶ Vgl. Böhn 1999 B, S. 16.

³⁴⁷ Nünning (Hg.) 2004, S. 843.

jedoch punktuelle Referenzen auf einzelne Prätexte, auch auf dem Umweg über den Autor und dessen Umfeld, enthält. Dieser Begriff der Anspielung, deutlicher als die Andeutung, impliziert meist eine Doppeldeutigkeit durch die Verbindung des ursprünglichen und des neuen Kontextes sowie eine Herausforderung an den Rezipienten, diese Verbindung zu erkennen, herzustellen und die darin enthaltene Spannung wahrzunehmen, die sich als witzige und spielerische Implikation ‚entladen‘ kann.³⁴⁸

Im Gegensatz zu Anspielung und Andeutung scheint sich das Zitat durch einen eindeutigen Wiedererkennungseffekt auszuzeichnen, der sich zunächst durch die Wahrnehmung einer bestimmten Textstelle als fremdes Element vollzieht, das in der lektüreorientierten Intertextualitätsforschung als „Signal“ oder „Markierung“ bezeichnet wird³⁴⁹. Diese Markierung mit Zeigecharakter, die im Idealfall vom Rezipienten als Quelltext identifiziert wird, übernimmt laut Andreas Böhn die „Verweisfunktion des Zitierens“.³⁵⁰ Der Verweis bezieht sich nicht nur auf den wörtlichen Ausdruck, sondern auch auf die ehemalige Verwendungsweise der zitierten Äußerung, ihre frühere Bedeutung oder die historische oder kulturelle Situation, in der sie getätigt wurde. Böhn verwendet hier den Begriff „Codezitat“ (Formzitat).³⁵¹ Damit ist nicht die Übernahme früherer Formulierungen gemeint, die mit gattungstypischen Elementen oder Zeichen versehen sind, sondern der Hinweis auf „Regularitäten in der Verwendung der Ausdrücke in Äußerungssituationen“³⁵², also eine Offenlegung der, einer Gattung immanenten, konventionellen „Regeln der Zeichenverwendung“³⁵³ und der ästhetischen Strukturen im Text. Im Zusammenhang mit dem Gattungszitat³⁵⁴ oder „Codezitat“ wird die selbstreflexive Wirkung des Zitierens in der Intertextualitätsforschung häufig diskutiert.³⁵⁵ Die deutliche Markierung des Fremdmaterials durch den Verweis auf das fremde Gedankengut, das teilweise direkt vom Autor kommentiert wird, bildet das Hauptmerkmal des Zitats, das auch bei der Übertragung des Begriffs in die Filmwissenschaft berücksichtigt worden ist.

³⁴⁸ Petzoldt 2000, S. 44-45.

³⁴⁹ Stocker 1998, S. 109.

³⁵⁰ Böhn 1999 B, S. 13.

³⁵¹ Ebd., S. 16.

³⁵² Ebd., S. 16.

³⁵³ Ebd., S. 16.

³⁵⁴ Genettes „Gattungsreferenz“ oder Stockers „Systemreferenz“ sind die äquivalenten Begriffe zum Codezitat. Vgl. Genette 1993, S. 111.

³⁵⁵ „Wo nämlich Gattungen zitiert werden, geht es im allgemeinen nicht um ihren bloßen mimetischen Nachvollzug in verkürzter Form, sondern um ihre kritisch-distanzierte Thematisierung. Im Zitat werden die gedanklichen Voraussetzungen einer Gattung aufgedeckt, die Schwachstellen des Gattungssystems bloßgelegt, strukturelle und funktionale Veränderungen benannt und mögliche Problemlösungen und Entwicklungstendenzen vorweggenommen.“ Vgl. Kuon 1988, S. 321.

Volker Pantenburg widmet sich in seinem Aufsatz „Film Zitieren. Zur medialen Grenze des Zitatbegriffs“ der Definition von „filmischen Zitaten“ und deren Abgrenzung zu Nachbarformen. Im Gegensatz zur Anspielung, mit der „die Erinnerung an den Film aufgerufen“ wird, ist das Zitat seiner Ansicht nach die Übernahme der medienspezifischen Charakteristiken des Films, d.h., dass die materielle Beschaffenheit eines Filmtextes und die damit verbundene Ausdrucksweise beim Zitieren erhalten bleibt.³⁵⁶ Beim filmischen Zitat handelt es sich also um eine gänzliche/vollständige Übernahme der bewegten Bilder, die dann als identifizierbarer „Fremdkörper“ auch im neuen Film verwendet werden. In dieser materiellen Vollständigkeit der Übernahme, die er als „Wörtlichkeit“ des Zitats bezeichnet, sieht Pantenburg das wesentliche Merkmal des filmischen Zitats. Folgt man seiner Definition, sind Formen von Bildzitaten, literarischen Bezugnahmen oder musikalischen Übernahmen aufgrund ihres fragmentarischen Charakters keine Filmzitate im engeren Sinne, sondern Allusionen, Andeutungen oder Anspielungen. Nach Pantenburgs Auffassung lassen sich zwei filmische Bereiche dem Zitat zuordnen: zum einen die Meta-Spielfilme oder Dokumentarfilme, die mittels einer spezifischen Rahmung bereits existierende Filme und deren Geschichte reflektieren oder kommentieren (z.B. Essayfilme), zum anderen Filme, die sich der sog. Found-Footage-Methode bedienen. In beiden Fällen bleiben die aus den Vorgängerfilmen entnommenen Ausschnitte in ihrer originalen Materialität sichtbar.³⁵⁷ Pantenburg betont die spezielle Rahmungssituation des Zitats, eine motivische oder geschichtliche Übernahme oder eine formale Aneignung schliesst seine Definition des Filmzitats aus. Der zitierte Filmtext muss in Form von bewegten Bildern erhalten sein, so dass diese vom Rezipient in seiner Präsentationsart als „Film“ identifiziert werden kann. Darüber hinaus dient der entnommene Filmtext in einer Rahmungssituation durch eine szenische Markierung als Objekt zur selbstreflexiven Kommentierung der Gattungsformen, wie beispielsweise in den Essayfilmen von Harun Farocki oder Chris Marker, die ihre subjektive Betrachtungsweise zu bereits existierenden Filme zum Thema machen. Im Prozess der Begriffsübertragung von der Literatur zu einem visuellen Medium wie dem Film ist es spannend zu beobachten, wie eng die gestalterische Methode der Rahmung mit dem Zitat in Verbindung gebracht wird.

³⁵⁶ Zur Erklärung der Medienspezifik nimmt er Bezug auf Erwin Panofskys Filmtheorie, die den Film als Synthese aus der „Dynamisierung des Raumes“ und der „Verräumlichung der Zeit“ definiert. Vgl. Panofsky 1999, S. 25. Siehe dazu auch: Pantenburg 2012 B, S. 249.

³⁵⁷ Siehe die Meta-Spielfilm- und Essayfilm-Beispiele bei Pantenburg: Pantenburg 2012 B, S. 254-257.

Während der Begriffstransfer in der Filmwissenschaft einer klaren Definition folgt, ist das Zitat in der bildenden Kunst aufgrund seines Bedeutungsumfangs und seiner Heterogenität deutlich schwieriger zu fassen.³⁵⁸ Der Ausstellungskatalog des Kunstvereins Hannover „Nachbilder – Vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst“ beschreibt das Bildzitat als Auseinandersetzung mit und Übernahme der vorhergehenden Bildtradition, so dass alle Werke ab dem 19. Jahrhundert in dieser Ausstellung als Zitat eingestuft wurden. Alle Kunstformen, die sich einer Vorlage bedienen, wie z.B. motivische und formale Referenzen und Anspielungen, Paraphrasen, Hommagen, Collagen, Montagen und Readymades zählen zu dieser Kategorie.³⁵⁹ Diese Begriffsdefinition umfasst alle Phänomene der Bezugnahme auf bereits existierende Kunstwerke und bezeichnet nicht ein intertextuelles Verfahren, das mit einer spezifischen Intention auf der Text- und Lektüreebene durchgeführt wird. „Zitat“ wird hier im metaphorischen Sinne als Verweis oder Referenz verstanden.

Neben dem diffusen Gebrauch dieses Begriffes gibt es eine Tendenz, das Zitat mit einer Rahmung oder einem Rahmen zu assoziieren. In Analogie zu den Anführungszeichen, die für das Zitieren innerhalb eines Textes verwendet werden, bezeichnet Nelson Goodman z.B. einen Rahmen oder eine Staffelei im Bild als kennzeichnende Referenz für eine Übernahme.³⁶⁰ Die Bildgattung des sog. „Bild im Bild“, die das Verhältnis zwischen Darstellung und Betrachter thematisiert, ist in diesem Sinne ein typisches Bildzitat. Das Bild im Bild ist traditionell durch eine Rahmung gekennzeichnet: Eine Szene aus einer historischen oder biblischen Darstellung wird beispielsweise mittels eines Fensters oder einer Nische ins Bild integriert und häufig mit kommentatorischen Figuren oder Betrachterfiguren „gerahmt“.³⁶¹ „Der Effekt dieser ‚Figuren des Rahmens‘ besteht darin, dass sie als Reflexionsfiguren im Bild diejenigen Grenzen repräsentieren, die die Darstellung überhaupt erst ermöglichen. Sie stehen damit für die ihrer transiti-

³⁵⁸ Ebenso wie die Bezeichnung „Einfluss“, die verschiedenartige Phänomene der Bezugnahme in der bildenden Kunst im 19. und 20. Jahrhundert umfasst und dadurch an Beschreibungsprägnanz einbüsst, wird der Begriff „Zitat“ laut Martina Sitt und Attila Horányi zu allgemein verwendet. Sitt, Horányi 1993, S. 9-22.

³⁵⁹ Zur terminologischen Vielfalt und breiten Konzeption des Zitatbegriffs in der Anwendung auf die Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts siehe: Kat. Ausst. Hannover 1979, S. 5.

³⁶⁰ Goodman 1990, S. 65-68.

³⁶¹ Siehe: Stoichita 1998, S. 28. Bei der Analyse des Werks von Aertesen spricht er vom „umgekehrten Stillleben“. Er konstatiert, dass die Metamalerei des Stilllebens eigentlich vom Bild über das Bild handelt. Im Fall Pieter Aertesen spricht er von „eine[r] Bewusstwerdung der dem Bild eigenen Rolle, der Macht der Bildsprache und ihrer Tragweite“.

objektiven Seite immer beigeordnete reflexiv-subjektive Seite der Darstellung.“³⁶² Auch Mieke Bal nutzt den Begriff „Zitat“ in ähnlichem Sinne in Verbindung mit der Rahmungssituation, die eine Wiedererkennung oder Entdeckung einer neuen Lesart älterer Werke impliziert. Nach ihrer Ansicht erfahren alte Werke durch das Adoptieren in einen unbekannten bildlichen oder verbalen Zusammenhang eine neue Deutungsebene: „(...) the work performed by later images obliterates the older images as they were before that intervention and creates a new version of old images instead.“³⁶³ Der Rahmen beim „Bild im Bild“ bzw. „Mise en Abyme“³⁶⁴ bildet einen Teil der narrativen Strategie des späteren Textes, der die Rolle des Kommentartors in Bezug auf das integrierte Bild übernimmt.³⁶⁵

Das „Bild im Bild“ weist Merkmale auf, die mit Böhns Definitionskriterien für das literarische Zitat (Selbstreflexion einerseits und die fühlbare Markierung als Fremdmaterial andererseits) übereinstimmen³⁶⁶, und zählt so zu den klassischen Beispielen für die bildnerische Zitat-Darstellung. Über das „Bild im Bild“ oder die „Mise en Abyme“ hinaus setzen weitere Kunstformen die Bildstrategien des Zitats ein, z.B. die Collage. In den Werken von Künstlern, die dem Surrealismus oder dem Kubismus zuzuordnen sind, wird dies besonders deutlich: Der Betrachter spürt „den Sachverhalt der Deplatzierung, d.h., dass etwas gewaltsam herausgerissen wurde aus seinem gewohnten Zusammenhang und dass es ebenso gewaltsam in einen ihm fremden Zusammenhang verbracht wird (...).“³⁶⁷ Die „Deplatzierung“ wird zum ästhetischen Moment stilisiert und daraus ein künstlerisches Programm entwickelt. Insbesondere die Fremdartigkeit des Zitierten verweist auf die widersprüchliche Situation beim Zusammensetzen selbst und die eigentlich unmögliche Kombination der Elemente im ganzen Bild.³⁶⁸ Die Appropriation Art der New Yorker Schule, die durch eine

³⁶² Die Betrachter stellen einen Dialog zwischen dem realen und imaginären Bereich her. Vgl. Dembeck 2007, S. 40.

³⁶³ Bal 1999, S. 1.

³⁶⁴ „Mise en Abyme“ wird häufig als Synonym für Bild im Bild gebraucht. Haberer 2006, S. 130-131, Bal 1978, S. 116-127.

³⁶⁵ Vgl. Bal, Bryson 1991, S. 204-207.

³⁶⁶ Vgl. Böhn 1999 B, S. 13.

³⁶⁷ Klotz 1992, S. 187.

³⁶⁸ „Material also sind Zitate aus individuellen Kunstprodukten, aber auch aus kollektiven Wirklichkeitsprodukten wie Frachtgütern und Pub-Ritualen. Solches Material lässt sich immer dann im Umgang des Empfängers mit dem Werk als Zitat begreifen und demnach auch begrifflich als Zitat bezeichnen, wenn es die Bedingung erfüllt, als bestimmtes und definierbares Bruchstück einzustehen für das Ganze einer ebenso bestimmten und definierbaren Größe, die dem Empfänger geläufig ist. Wo die Randschärfe des Bruchstücks, wie des Ganzen, fehlt, liegt kein Zitat vor. Es handelt sich dann um allgemeine Verweise auf werkexterne Wirklichkeit, worauf ohnehin jedes Kunstwerk, sei es organisiert

detailgetreue Reproduktion eine neue Rahmungssituation kreiert und die Erforschung einer neuen Lesart älterer Werke impliziert, kommt in ihrer Gestaltung des veränderten Kontexts der Montagekunst nah. Mike Bidlos „Not Picasso (Three Women 1908/09)“ (1986) und „Not Yves Klein (Anthropometry Nr. 10)“ (1985), Eliane Sturtevant's „Duchamp's Fountain“ (1973), Sherrie Levine's „After Walker Evans“ (1981) und „Fountain (After Marcel Duchamp: A. P.)“ (1991) sind als besonders repräsentative Beispiele der Appropriation Art zu erwähnen, die in ihrer Rezeptionsweise wie das „Bild im Bild“ funktionieren und im Zusammenhang mit dem Bildzitat betrachtet werden können. Da die Materialität, die Präsentationsbedingungen und die Artikulationsform des Mediums in den Kopierverfahren der Appropriation Art nahezu unverändert bleiben, wurde von den Künstlern bei diesen Werken der Akt des Herausreissens aus einem gewohnten und das Einsetzen in einen fremden Kontext als das eigentliche künstlerische Moment hervorgehoben und ihre „collageartige“ Rahmung, die bekannte Elemente direkt oder „wörtlich“ integriert, um sie in einen neuen Kontext zu übertragen, betont.

Das Zitat ist gleichzeitig als ostentativer Verweis auf etwas anderes und als Verweis auf sich selbst zu verstehen, da es einerseits etwas „Fremdes“ enthält und sich mit dessen Hilfe andererseits in kommentatorischer Form selbst reflektiert, was bei der Begriffsdefinition unbedingt berücksichtigt werden sollte.³⁶⁹ Wie die nachfolgende Analyse zeigt, findet der Akt der „gewaltsamen Deplatzierung“ in den Werken von Wong, Jung und Huyghe nicht im Sinne dieses Zitatverständnisses statt und bedarf deshalb eines anderen Erklärungsmodells für die in ihren Arbeiten enthaltenen Formen von Intertextualität.

oder montiert, bestehen muss.“ Klotz 1992, S. 186. Vgl. auch: Zitat als Schneiden und Kleben bei: Wirth 2012, S. 28.

³⁶⁹ Sitt und Horányi verstehen unter Zitat eine „De-Kodierung und Entschlüsselung von (bekannten) Signalen“. Gemeint ist, dass das Zitat durch das Gewinnen eines „neuhinzukommenden Kontexts“ ein bekanntes Bild oder bekannte Bildelemente in einen neuen „interpretatorischen Rahmen“ einbettet. Sitt, Horányi 1993, S. 9-22.

3.3. Über das Zitat hinaus – Hypertextualität

Auf die Werke von Ming Wong, Yeondoo Jung und Pierre Huyghe, die nicht der Kategorie „Film im Film“ oder „Bild im Bild“ zuzuordnen sind, ist der Zitatbegriff nicht zutreffend, da diese Künstler das intertextuelle Verhältnis nicht durch Benennung und Kommentierung, sondern durch „verfremdende“ Nachahmung herstellen. Wie in Kapitel 1 anhand des Rahmen- bzw. Rahmungs-Modells erklärt wurde, geht die Beziehung zwischen filmischer und lebensweltlicher Darstellungsebene bei diesen Werken über das Verhältnis von „innerhalb des Rahmens“ und „ausserhalb des Rahmens“³⁷⁰ hinaus, denn die Intertextualität wird durch die „bühnenähnliche inszenatorische Gestaltungswelt der Schauspieler und des Künstlers“³⁷¹ hergestellt. Es stellt sich also die Frage, wie sich die Nachahmung des Prätextes in diesen Werken im Kontext der Intertextualitätstheorie erklären lässt. Genette verwendet im Hinblick auf die Funktionalität des Fremdtexsts, die zur systematischen Klärung von Differenzen und Verschiebungen zwischen Prätext („Hypotext“) und Folgetext („Hypertext“) führt, den Begriff „Hypertextualität“³⁷². Dieser Begriff bezeichnet die Funktion des übernommenen fremden Textmaterials, d.h., die stattfindenden Transformations- oder Übersetzungsprozesse gewinnen als literarische Methoden an Aufmerksamkeit. Genette unterscheidet bei der Untersuchung von Hypertexten zwei unterschiedliche Verfahren: Die Transformation, die bei der Übertragung in einen anderen Text formale und inhaltliche Veränderungen des früheren Textes übernimmt, greift die vorhandenen Stellen der Hypotexte direkt auf und orientiert sich somit sehr nah am ursprünglichen Text. Im Gegensatz dazu stellt die Nachahmung, die mimetische Beziehungen zum früheren Text bezeichnet, eine indirekte Bezugnahme dar, da diese einen Text nicht konkret übernimmt, sondern typisiert darstellt. Während die Transformation nur eine Verlagerung der Handlung und der Figurenkonstellation in eine andere Zeit oder an einen anderen Ort voraussetzt, wird bei der Nachahmung davon ausgegangen, dass der Leser eine „typische Manier“ der Vorlage und „ihre Bündigkeit, ihren entschiedenen, affirmativen Ton und ihre Metaphorizität“³⁷³ erkennt. Einfacher ausgedrückt, lässt sich

³⁷⁰ Siehe: Kapitel 1.2.4., S. 68.

³⁷¹ Siehe: Kapitel 1.2.4., S. 68.

³⁷² Genette 1993, S. 7-17.

³⁷³ Ebd., S. 17.

durch die Transformation „dasselbe anders sagen“ und durch die Nachahmung „etwas anderes auf dieselbe Weise sagen“.³⁷⁴

Genettes detaillierte Differenzierung der Vermittlungsmodi geht über die Begriffsdefinitionen von „Zitieren“ und „Thematisieren“ hinaus und erkennt Nachahmung und Transformation als spezifische Formen der Intertextualität. Genette teilt bereits vorhandene referenzielle Gattungsformen, je nachdem, ob sie sich auf den Stil oder den Inhalt beziehen, in Transformation und Nachahmung ein.³⁷⁵ Diese Kategorisierung, die Parodie und Travestie der Transformation zuordnet, ist allerdings problematisch, da sie durch die Kombination aus Imitation und Abweichung vom Vorbild und die Diskrepanz von Identität und Differenz einen neuen Sinn generieren, und sich somit der Nachahmung als Grundmethode bedienen.³⁷⁶ Peter Stocker, der, ausgehend von Genettes Modell, in seiner 1998 veröffentlichten „Theorie der intertextuellen Lektüre“ ein Konzept³⁷⁷ von möglichen intertextuellen Formen entwickelt und erweitert, hebt, über Genettes Theorie hinausgehend, neben dem „Demonstrieren“ und dem „Thematisieren“ das „Imitieren“ als eine besondere Methode der Intertextualität hervor.³⁷⁸ Auch Stocker verwendet den Begriff „Hypertextualität“³⁷⁹, in Bezug auf die durch Imitation der Vorlage entstehenden Übertragungen und Transformationen von Stilen und Themen, im Gegensatz zu Genettes Unterscheidung zwischen Transformation und Nachahmung begreift Stocker jedoch bekannte Gattungsformen wie Parodie, Travestie, Pastiche und Kontrafaktur als intertextuelle Formen, die auf Imitation beruhen.

³⁷⁴ Nach Genettes Ansicht kann die Nachahmung als indirekte Form der Transformation bezeichnet werden. Vgl. Genette 1993, S. 18.

³⁷⁵ Gattungen wie Parodie, Travestie oder Transposition, die das Thema des Prätextes beinhalten, aber einer stilistischen Veränderung unterworfen sind, sind gemäss Genette der Transformation zuzurechnen, während Gattungen wie Pastiche, Persiflage oder Nachahmung, die im gleichen Stil wie der Prätext gehalten sind, aber ein anderes Thema aufgreifen, der Kategorie Nachahmung zuzuordnen sind. Vgl. Genette 1993, S. 32-37.

³⁷⁶ Siehe dazu Susanna Albrechts Kritik an Genettes enger Definition von Parodie und Travestie: Albrecht 2009, S. 53-58.

³⁷⁷ Weiteres zu Formen der Intertextualität wie Palintextualität, Metatextualität und Demotextualität siehe: Stocker 1998, S. 58-69.

³⁷⁸ Zu den Methoden des Demonstrierens und Thematisierens siehe: Stocker 1998, S. 50-69.

³⁷⁹ Anhand der Präzisierung von „Einzeltextbezug“ und „Textklassenbezug“ im Bereich von „Hypertextualität“ und „Similtexualität“ macht er auf die Imitationsformen aufmerksam, die sich auf den Stil des Schreibens, die Autoren, das Genre, den Epochenstil oder die Textklasse beziehen. Similtexualität basiert auch auf Imitation eines Vorlagentexts, bezieht sich aber nicht auf einzelne Textelemente, sondern auf den Stil des Schreibens oder Autoren, Epochenstile oder eine Textklasse. Siehe: Stocker 1998, S. 60.

Unabhängig davon, ob eine Adoption die Vorlage stilistisch transponiert (Travestie) oder deren Stil gerade beibehält, aber diesen durch Übertreibung oder thematische Übertreibung parodiert, wird die Vorlage immer in irgendeiner Weise imitiert. Unerheblich ist dabei zunächst auch, ob das ‚Umschreiben‘ des Textes wie bei der Parodie eine satirische, gegen die Vorlage gerichtete, wie beim Pastiche eine ‚unaggressiv‘ spielerische oder wie bei der Kontrafaktur eine eigene, von der Vorlage ganz unabhängige ‚ernsthafte Funktion‘ hat.³⁸⁰

Stocker's Definition der Hypertextualität, die sowohl stilistische Transformation als auch inhaltliche Nachahmung unter dem Begriff der Imitation zusammenfasst, bietet einen guten Erklärungsansatz für den Umgang mit dem fremden Textmaterial bei Yeondoo Jung, Ming Wong und Pierre Huyghe. Nach seiner Begriffsdefinition kann deren künstlerisches Verfahren, das durch die Imitation eine filmische Vorlage stilistisch oder thematisch verändert, parodiert und neu kontextualisiert, als Hypertext bezeichnet und – je nach erzählerischer Form und Wirkung – als Parodie, Travestie, Pastiche, Hommage, Transposition, Übersetzung³⁸¹ oder Kontrafaktur identifiziert werden.

³⁸⁰ Stocker 1998, S. 60.

³⁸¹ Übersetzung als eine Sonderform der Hypertextualität. Vgl. Genette 1993, S. 289.

3.4. Die Sonderform des Hypertexts – Imitation als Thema

In Bezug auf die intertextuelle Methode der Imitation ist festzustellen, dass die Frage nach der Konstruktion der Modelle, d.h. nach der Charakterisierung, Übertreibung und Typisierung des Prätexts, von zentraler Bedeutung ist.³⁸² Hypertextualität setzt beim Imitieren von Elementen ein, die dem Leser bekannt sind: Informationen, Betonung, Auslassung und Umgestaltung des Prätextes. Sie befindet sich in einem Balanceakt zwischen Identität und Verschiebung in Bezug auf die bei der Wiederholung verwendeten Vorbilder.

Hypertexte eignen sich daher besonders zur Erläuterung des Prozesses der Identitätsbildung in Bezug auf den imitatorischen Akt an sich. Auch zur Thematisierung eines scheiternden Identifizierungsversuchs wird die Nachahmung eingesetzt, indem die Ungleichheit trotz des Identifikationsbestrebens zum Ausdruck kommt. Remake-Pastiche-Filme wie „Far from Heaven“ (Todd Hynes, USA, 2002, Abb. 39), der akribisch den Stil des Films „All that Heaven Allows“ (Douglas Sirk, 1950) nachahmt, oder „Psycho“ (Gus Van Sant, USA, 1998, Abb. 40), der die einzelnen Szenen von Hitchcocks Film genau rekonstruiert und so kaum vom Original abweicht, stellen durch die sehr präzise Nachahmung die Imitation als Kopie selbst in Frage.³⁸³ Auch Remakes mit verfremdenden Elementen wie „Sommersby“ (Jon Amiel, USA, 1993, Abb. 41) oder „Eastern Condors“ (Sammo Hung, Hong Kong, 1986, Abb. 42), die sich mit der Konstruktion von nationaler Identität auseinandersetzen, bilden durch das Neu- bzw. Wieder- und Umschreiben eines Prototyps einen thematischen Komplex der Nachahmung. Wie in Kapitel 1 bereits erläutert, stellen sie typische Beispiele für die Fokussierung auf den Imitations- und Transformationsprozess dar. Nicht nur die Selektion der Quelle und die Einbettung in den neuen Kontext, sondern die Art und Weise der Imitation bilden in diesem Fall den Schlüssel zum Verständnis der Werke.

Die Imitation rückte als Thema im soziokulturellen Diskurs bezüglich der Frage nach Identität und Differenz nicht nur in „postmodernen“³⁸⁴ oder interkulturellen Remakes,

³⁸² Vgl. Genette 1993, S. 142.

³⁸³ Vgl. Knörer 2004, S. 192.

³⁸⁴ Mit dem sog. postmodernen Kino wird eine reflexive Haltung in Bezug auf das verwendete Medium populär. Remakes, Persiflagen, Zitate und Parodien, die durch Dekonstruktion der Originaltexte ihre eigenen Bedeutungen kreieren, gehören zu den typischen Formen des postmodernen Kinos. Vgl. Blanchet 2008, S. 360.

sondern auch in der in den 1980er-Jahren geführten Debatte zum Verhältnis von Original und Kopie, zur Rolle der Reproduktion und zur Konstruktion von Authentizität ins thematische Zentrum der zeitgenössischen Kunst. Insbesondere in dieser Zeit wurden Kunstformen populär, die mithilfe von hypertextuellen Formen wie Parodie, Pastiche oder Persiflage Imitationsprozesse im Zusammenhang mit medialen Repräsentationsformen in Frage stellen. Wiederholung, Verdopplung, Serialisierung, Vervielfältigung, Stilisierung und Stereotypisierung kommen als kulturelle Praktiken bei performativen Arbeiten von Cindy Sherman, Yasumasa Morimura (Abb. 43), Pierre et Gilles (Abb. 44), die mittels Crossdressing bekannte Ikonen nachahmen oder parodieren, zum Einsatz. Die Staged Photography von Jeff Wall, Cindy Sherman oder Gregory Crewdson, die bekannte Bilder aus Film oder Malerei in einer zeitgenössischen und alltäglichen Situation rekonstruieren, lenkt durch die verfremdende Nachahmung den kritischen Blick auf das wechselseitige Verhältnis von konventioneller Bildkomposition und den medial geprägten Sehgewohnheiten des Betrachters, der die „cinematisch“ konstruierte Alltagsdarstellung nicht als fiktiv wahrnimmt. Cinematische Modelle werden bei Wall, Sherman und Crewdson im Alltagskontext wiederholt und enthüllen die Konstruktion filmischer Bilder als Stereotypisierung. Zugunsten der Nutzung eines cinematischen Stoffes werden in ihren Werken fikionalisierte Momente im Alltag oder Alltag als konstruierte Fiktion thematisiert.

Die Besonderheit dieser Art von künstlerischen Arbeiten besteht darin, dass sie ihren Status als Imitation (Hypertext) deutlich machen und somit ihr Verhältnis zum Prätext (Hypertextualität) selbst thematisieren. Die strategische Wiederholung bei Yeondoo Jung, Ming Wong oder Pierre Huyghe, die durch amateurhaftes Schauspiel oder durch mit Fehlern versehener Reinszenierung den Nachahmungsakt hervorhebt, stellt ebenso die Form der Imitation ins Zentrum. Anders als bei den oben genannten Künstlern (Sherman, Wall, Crewdson), die durch ihre reproduzierten, reinszenierten und rekonstruierten massenmedialen Bilder und Objekte einen Diskurs über die soziale und politische Wirksamkeit von Reproduktion und Repetition hervorriefen, verschiebt sich bei Wong, Jung und Huyghe der Blickwinkel. Sie verknüpfen die Wiederholung medialer Repräsentationen mit Referenzen auf konkrete soziale oder politische Situationen oder auf gesetzliche Bedingungen und betonen so den Aspekt der Imitation von fiktionaler Narration als soziale Praxis. Die Besonderheit dieser Art der Imitation besteht im Prozess der Übertragung von Handlung und Figurenkonstellation in eine andere Zeit und an einen anderen Ort. Die Wandelbarkeit oder die Verlegung der ursprünglichen

Entstehungskontexte der filmischen Narration und Bilder durch die Translokalisierung und die zeitliche Verschiebung rücken ins Zentrum der Betrachtung. Das Ineinandergreifen von räumlich unterschiedlich wahrzunehmenden Darstellungsebenen, die durch den künstlerischen Akt der Imitation hergestellt werden, zeigt in Bezug auf den Aspekt der translokalen Übertragung eine Verbindung zur Globalisierungsdebatte. Die Frage, welche neuen Narrationen durch die Nachahmung von bekannten fiktionalen Geschichten und cinematischen Formen mit lokal jeweils unterschiedlichen Kontexten produziert werden können, nachdem sie ihrer ursprünglichen Bestimmung und Funktion enthoben wurden, ist mit der in den Werken dieser Künstler immanenten Intertextualität verwoben. Durch die Thematisierung von Imitation wird diese als soziokulturelles Verfahren im Hinblick auf kulturelle Identität in der Globalisierung zur Diskussion gestellt.

3.5. Imitation als Repräsentationsform für den Themenkomplex „kulturelle Identität“

Bei der Gesamtbetrachtung ihrer künstlerischen Praxis fällt auf, dass sich Yeondoo Jung, Ming Wong und Pierre Huyghe jeweils einer bestimmten hypertextuellen Methode bevorzugt bedienen. Bei Yeondoo Jung handelt es sich um das Pastiche, bei Ming Wong um die Übersetzung und bei Pierre Huyghe um das Replay³⁸⁵. Durch die Anwendung dieser unterschiedlichen Formen wird die spezifische Art des Imitierens jeweils auf andere Weise in den Fokus gesetzt. Fragen, die sich durch Übereinstimmung oder Abweichung in Bezug auf das Verhältnis von Vor- zu Nachbild durch die jeweilige Form (Pastiche, Übersetzung und Replay) ergeben, fallen demensprechend auch sehr unterschiedlich aus.

Nach der Auffassung der an die Rezeptionsästhetik angelehnten und praxisorientierten Intertextualitätsforschung muss bei der Untersuchung von intertextuellen Bezügen die Funktionalisierung des Prätexts im Folgetext genauer beleuchtet werden.³⁸⁶ Bei der Lektüre müssen in Bezug auf die Intertextualität, wie sie Peter Stocker beschreibt, drei Aspekte berücksichtigt werden: die Markierungsstelle des fremden Materials (direkte oder indirekte Bezugnahme), die getroffene Auswahl bei der Übernahme des Prätexts (einzelne Textstelle, Gattungsklasse, Schreibstil, Thema oder Form der Vorlage) und die Methode der Veränderung bzw. Form der Verfremdung (z.B. Übertreibung, Typisierung, Hommage, originalgetreue Imitation).³⁸⁷ Sie bilden die Basis für die folgenden Werkanalysen, im Rahmen derer untersucht werden soll, wie sich die Methode der Intertextualität und die Imitation von bekannten Vorgängerfilmen als konstante künstlerische Praxis in den verschiedenen Werken manifestieren. Sowohl

³⁸⁵ Diese intertextuelle Besonderheit wird in den Kapiteln 4, 5 und 6 näher behandelt.

³⁸⁶ Wie bereits Renate Lachmann eine Aufteilung zwischen Produktionsintertextualität und Rezeptionsintertextualität forderte, ist nach aktuellem Forschungsstand festzustellen, dass Intertextualität zugleich eine Textstrategie und eine Lektürestrategie bezeichnet, die durch explizite oder implizite Markierung und Signalisierung hervorgerufen werden kann. Siehe dazu: Lachmann 1984, S. 133-138.

³⁸⁷ Laut Peter Stocker befindet sich Intertextualität in einem Beziehungsschema von Prätext, Zieltext, Autor und Leser: „Hergestellt wird die intertextuelle Relation in den komplementären Kontexten von Produktion und Rezeption literarischer Texte durch die Vermittlung von Leser und Autor. [...] Bildlich gesprochen stehen Leser und Autor als Scheitelpunkte über bzw. unter einer Grundlinie, auf denen Ausgangs- und Bezugstext als gemeinsame Eckpunkte von zwei spiegelsymmetrischen Dreiecken liegen.“ Den Kern seiner These, der auf drei Phasen des Lesens beruht, bildet die schrittweise Beeinflussung der Lektüre durch die intertextuellen Elemente, die somit bedeutungskonstituierend für die Interpretation eines Textes sind: Die Intertextualität entsteht nach seiner Theorie durch das Erkennen bekannter Signale und Formen, und diese erfüllen bestimmte Funktionen als Lektürestrategie. Die „Signale“ oder die „Markierung“ des fremden Textkörpers veranlassen eine „Änderung der Leserichtung“, die in der Folge zu einer „vertiefte(n) Deutung“ des Textes führt. Stocker 1998, S. 105.

Erweiterungen in der Motivauswahl als auch die Konzentration auf einen bestimmten Stoff sollen neben der formalen und thematischen Veränderung im Umgang mit den Vorlagen im Vergleich von frühen mit späten Werken des jeweiligen Künstlers erläutert werden.

Die besonderen Imitationsformen bei diesen drei Künstlern sind in ihrer jeweiligen nationalen und kulturellen Situation verankert. Im Prozess der zeitlichen und räumlichen Kontextwechsel in der Neuinszenierung lassen sich ihre Werke in diesem Zusammenhang als Auseinandersetzung mit politischer und kultureller Identität betrachten. Darüber hinaus sollen die Besonderheiten der unterschiedlichen intertextuellen Formen beschrieben und unter Einbeziehung des landesspezifischen Diskurses zur Imitation als kulturelles Phänomen die Bedeutung der Nachahmung und Wiederholung in einen soziopolitischen Kontext gestellt werden. Die Untersuchung der Arbeiten soll sich jedoch nicht auf eine Verbindung der Künstler zu einem spezifischem Diskurs oder soziopolitischen Phänomenen bei der Werkentstehung beschränken, sondern durch die Kontextanalyse Berührungspunkte zwischen den Künstlern und ihrem Umfeld, z.B. in Bezug auf die Zusammenarbeit mit anderen Künstlern, Kuratoren, Kunstinstitutionen oder Wissenschaftlern, aufzeigen.

4. Der mimetische Akt im Spannungsfeld zwischen globaler und lokaler Kommunikation in den Werken von Yeondoo Jung

Even without considering the period of Japanese colonialism, the South Korean society since the liberation in 1945 has been fraught with countless incongruent factors. It would be safe to say that one of the most significant factors responsible for the deep-seated disparity within the South Korean society would be the discrimination between and imbalanced developments across the different regions under the military autocracy. [...] Cacophonous and incongruent forces that exist in politics, society, and culture, are rather familiar and ordinary conditions in everyday life.³⁸⁸

4.1. Die Fotoserie „Location“ (2005-2008)

Wie der Titel „Location“ bereits andeutet, geht es in dieser Fotoserie von Yeondoo Jung um den Drehort und Schauplatz für einen Film. Mithilfe einfacher Mittel, wie z.B. einem gemalten oder fotografischen Hintergrund, einer Bühne, einem Vorhang, einer Lichtinstallation oder Dekorelementen werden verschiedene Kulissen in der realen Umgebung aufgebaut, als seien sie in einem Filmstudio entstanden. Mit dieser Serie, die 30 verschiedene „Drehorte“ zeigt, dokumentiert Jung den Moment der Verwandlung von der Lebenswelt zur Fiktion beim Filmkulissenaufbau. (Abb. 45)

In Bezug auf die konventionelle Filmarbeit weist das Verhältnis zwischen dem Titel und der künstlerischen Umsetzung allerdings einen Widerspruch auf: Während Filmemacher üblicherweise Drehorte nach Kriterien wie Echtheit und Realitätsnähe auswählen, verwandelt Yeondoo Jung seine „echten“ Drehorte in künstliche Filmstudios. Bei der zwischen 2005 und 2008 entstandenen Fotoserie handelt es sich um eine Art Dokumentation der Dreharbeiten zu einem Film, der aber in der Öffentlichkeit nie präsentiert wurde bzw. tatsächlich nie existiert hat. Auf den Fotos sind, ähnlich wie in Cindy Shermans Werk „Untitled Film Stills“ (1977-1980), lediglich einzelne Etappen der Produktion eines fingierten Films zu sehen. Im Gegensatz zu Sherman, die in ihrer Fotoserie verschiedene Rollen selbst verkörpert, gibt Yeondoo Jung Laiendarstellern aus seinem persönlichen Umfeld die Möglichkeit, auf seiner „Bühne“ als Schauspieler aufzutreten.³⁸⁹ Während bei Sherman ihre Verkörperung bestimmter Rollen mithilfe von Kostümierung und Requisitenausstattung die Basis des Gestaltungskonzepts bildet, verändert Jung in seinem Projekt reale Orte mit filmischen Mitteln. In seiner Arbeit ist

³⁸⁸ Y. Moon 2006, S. 82-84.

³⁸⁹ Vgl. P. Ellis 2007, S. 12.

das Festhalten des Moments, in dem sich der Darsteller in eine fiktionalisierte filmische Welt begibt, von grösserer Bedeutung als das Rollenspiel.

Jungs Fotoarbeiten, die in einem Zeitraum von über vier Jahren entstanden sind, unterscheiden sich je nach Motiv sehr, was den gestalterischen Aufwand für die Kulissen betrifft. Bei „Location #19“ wurde die Terrasse eines Hochhausgebäudes so verändert, dass eine Strandszenerie entstand, während für „Location #14“ nur ein Scheinwerfer für die Inszenierung benötigt wurde (Abb. 46). Die Fotografien der Serie wurden nach ihrer Entstehungsabfolge nummeriert und keine thematische Gruppierung vorgenommen. So wurden in Ausstellungen einzelne Exemplare, in Abhängigkeit vom kuratorischen Konzept, aus der Serie herausgelöst gezeigt. Tatsächlich ist die komplette Serie nie als Einheit präsentiert worden. Für die Ausstellung „I’ll Remember You“ im Savannah College of Art and Design (2007) wurde beispielsweise „Location #12“ aus einer Abfolge von Fotos ausgewählt und mithilfe einer roten Wand hervorgehoben (Abb. 47). In der retrospektiven Ausstellung „Memories of You“ im National Museum of Contemporary Art Seoul (2008) hingegen wurden einzelne Fotos in sieben durch Trennwände voneinander abgeteilten Räumen (Abb. 48) gezeigt. Zusätzlich wurden „Location #7“ und „Location #15“ in einem separaten Raum auf dem Hintergrund einer Mustertapete präsentiert. Aus dieser Ausstellungspraxis heraus ist festzustellen, dass die Serie eine stilistische, aber keine, einer kausalen Abfolge unterworfenen, thematische Einheit darstellt.

Augenfällig bei Jungs inszenatorischem Stil sind sowohl die Künstlichkeit als auch die Stereotypisierung der Szenen. Der beabsichtigte Retro-Look der Kulissen weckt die Assoziation mit den Hollywood-Studiofilmen der 50er Jahre – insbesondere mit den musikalischen Komödien, die die Illusion einer „heilen Welt“ schaffen und mit einer künstlich-pittoresken Ästhetik illustriert sind. Die Realitätsferne dieser filmischen Kulissen lassen eine ins Kitschige übersteigerte Atmosphäre von Romantik und Harmonie entstehen, wie die Musicals „Show Boat“ (George Sidney, 1951) oder „Singing in the Rain“ (Gene Kelly, Stanley Donen, 1952) zeigen. Pittoreske Bilder werden durch den Einsatz von künstlichem Licht erzeugt und eine klar strukturierte Komposition und die durchdachte Mise en Scène tragen zur Darstellung der heilen Welt bei.³⁹⁰

³⁹⁰ Hierbei handelt es sich um die perfektionierte Filmsprache in der Filmproduktion der 50er-Jahre. In Hollywood wurden dramatische und zum Teil realistische Effekte der im Studio aufgenommenen Geschichte immer weiter perfektioniert und auch wiederholt benutzt. Das zunächst bei Universal und ab 1923 bei MGM tätige „Produktionsgenie“ Irving Thalberg, sagte, „Filme werden nicht gedreht, sie werden

Die stilistische Einheit von Jungs Fotos verweist auf den Prozess der Veränderung realer Landschaften ins Filmische. Die Harmonie dieser Bilder wird allerdings gestört, indem Techniken aus verschiedenen Jahrzehnten kombiniert verwendet werden. Digitalaufnahmen werden zusammen mit bemalten Naturimitaten und profanen Gegenständen, z.B. künstlichen Pflanzen aus Plastik und abgenutzt wirkenden Requisiten, in das Bühnenbild eingefügt, was den Fotoszenen etwas Fehlerhaftes und Nachlässiges verleiht. Die betont amateurhafte Wirkung wird zum Teil durch sichtbare Farbrückstände und Nägel oder auch durch Werkzeuge, die den Eindruck erwecken, als seien sie versehentlich beim Szenenaufbau vergessen worden, unterstrichen (Abb. 49). Diese Auflösung der Grenze zwischen Inszenierung und tatsächlichen Gegebenheiten ruft eine Irritation bei der Wahrnehmung hervor. Die Illusion wird gebrochen, indem ihre Entstehung dokumentiert wird: Jung zeigt in seiner Fotoserie auf, mit welchen filmischen Mitteln sich ein realer Ort so manipulieren lässt, dass er Bühnencharakter erhält, indem Vorgänge, die üblicherweise hinter den Kulissen stattfinden, demonstrativ offengelegt werden. In Fotos wie „Location #15“ (Abb. 50) oder „Location #20“ (Abb. 51) sind die Grenzen zwischen Inszeniertem und Realem in der Darstellung so fließend, dass dem Betrachter die Unterscheidung schwerfällt. Reale Orte werden zur Bühne fiktiven Geschehens und Bühnenelemente zur „echten“ Landschaft stilisiert. Jingsang Yu, Kritiker und Kurator der Ausstellung „Memories of You“, der die erste grosse Yeondoo Jung-Retrospektive im National Museum Seoul organisierte, zieht einen Vergleich zum narrativen Effekt von Jose Luis Borges' Romanen.³⁹¹

Die Bilder von Jung, in denen fiktionale Arrangements auf die reale Präsenz hinweisen und die Realitätsdarstellung als Fiktion entlarvt wird, erinnert an das Erzählmuster von Borges, das die Welt als fiktionale Bühne veranschaulicht, die als Möglichkeit wahrzunehmen ist. In den Werken von Borges wird immer wieder darauf hingewiesen, dass die als fiktional gedachte Bühne aus der Sicht der Protagonisten eigentlich ihre reale Welt ist und die Protagonisten auf ihre eigene fiktive Konstruktion stossen.³⁹²

Unabhängig vom Effekt der Verschmelzung oder der Trennbarkeit zwischen Fiktion und gegebener Realität beim Betrachten, findet hier durch die „Verwandlung“ von gewöhnlichen Leuten zu Schauspielern eine Theatralisierung der Lebenswelt statt, die bei Jung immer auf der Nachahmung von bekannten Bildern beruht. Die „Location“-Serie nutzt z.B. Filme wie „Breakfast at Tiffany's“ (Blake Edwards, USA, 1961) bei „Location

nachgedreht“. Vgl. Grob 2011, S. 702. In einer persönlichen E-Mail an mich erwähnte der Künstler Musicalfilme aus den 50er-Jahren als Inspirationsquelle.

³⁹¹ Yu: online verfügbar unter: http://www.yeondoojung.com/texts_view.php?no=8 (Stand: 06.08.2011).

³⁹² Eigene Übersetzung von Jinsang Yu, „Locating Images“, Originaltext online verfügbar unter: http://www.yeondoojung.com/texts_view.php?no=8 (Stand: 06.08.2011).

#12“, „Tokyo Story“ (Ozu Yasujiro, Japan, 1954) bei „Location #13“, „Taxi Driver“ (Martin Scorsese, USA, 1976) bei „Location #21“, berühmte Opern wie „Madame Butterfly“ bei „Location #29“, bekannte Gemälde wie Tizians „Venus d’Urbino“ bei „Location #18“ und die Anfangssequenz der Fernsehserie „Hometown Legend“ (Südkorea, 1977-1989)³⁹³ bei „Location #9“ als Vorlagen zur Bildkomposition (Abb. 52). Die meisten Fotos rufen kollektive Assoziationen mit bekannten Bildern hervor, obwohl es sich dabei nicht um detailgetreue Wiederholungen oder perfekte Nachbildungen von bereits existierendem Bildern handelt, sondern um einen Stilmix aus verschiedenen stereotypen Motiven und Szenen, die selektiv adaptiert und inszeniert werden. Fredric Jamesons Begriff „Nostalgia for present“ liefert einen interessanten Hinweis in Bezug auf Yeondoo Jungs Werke.

There is a novel by Philip K. Dick, which, published in 1959, evokes the fifties: President Eisenhower’s stroke; Main Street, U.S.A.; Marilyn Monroe; a world of neighbors and PTAs; (...) If you were interested in constructing a time capsule or an “only yesterday” compendium or documentary-nostalgia video film of the 1950s, this might serve as a beginning: to which you could add short haircuts, early rock and roll, longer skirts, and so on. The list is not a list of facts or historical realities (although its items are not invented and are in some sense “authentic”), but rather a list of stereotypes, of ideas of facts and historical realities.³⁹⁴

In Yeondoo Jungs Werken werden historische Realitäten durch die vergangenen ästhetischen Stile ersetzt, im Sinne von F. Jameson sind die dargestellten Szenen von Jung „nostalgia-tinted spectacles“³⁹⁵.

³⁹³ „Hometown Legend“, eine der Horror-Fernsehserien, die auf regionalen Legenden oder Märchen aus Korea basieren, prägte die Fernsehgeschichte Koreas. Sie startete 1977, wird bis heute fortgesetzt und einzelne Teile werden immer wieder neu aufgenommen. Es wurde immer derselbe Vorspann eingesetzt, und dieser diente auch als Vorlage für „Location #9“.

³⁹⁴ Jameson 1989, S. 279.

³⁹⁵ Ebd., S. 290.

4.2. Zwischen Pastiche und Anspielung – Formen der Intertextualität in „Location“

In Yeondoo Jungs Arbeit, die sich im Spannungsfeld zwischen Modell und Imitation bewegt, sind Deutungsverschiebungen und neue Perzeptibilitäten, die im Prozess der intertextuellen Transformation von Amerika zu Korea³⁹⁶ entstehen, von zentraler Bedeutung. Die Serie „Location“ bedient sich zweier verschiedener Formen der Intertextualität: Pastiche und Anspielung.

Einerseits ahmen die Fotos den Stil der amerikanischen Studiofilme³⁹⁷ nach, wie z.B. den Technicolor-Effekt, die Einrichtung des Filmsets und die Ästhetik der damaligen Kameratechnik. Insbesondere auf die Musical-Filmsets von Hollywood-Produktionen wie „An American in Paris“ (Vincente Minnelli, 1952) oder „Singin‘ in the Rain“ (Gene Kelly, Stanley Donen, 1951) wird zurückgegriffen (Abb. 53). Da aber nur der Stil und nicht der Inhalt der Vorlage übernommen wird, lassen sich diese Aufnahmen als Pastiche bezeichnen. Ein Pastiche gründet auf der Imitation des Stils eines bestimmten Textes, Autors oder einer Gattung, wobei dieser verwendete Stil mechanisiert und wiederholend gebraucht wird.³⁹⁸

Neben dem Pastiche-Charakter sind die Heterogenität der Referenz und das indirekte Verhältnis zum Ursprungsmaterial bezeichnend für die Serie „Location“. Die Szenen der Fotos referieren auf bereits vorhandene visuelle Quellwerke, die von der klassischen westlichen Malerei über zeitgenössische Filme bis hin zu Fernsehserien reichen. Der Bezug zu den verwendeten Vorlagen, der nicht immer sofort identifizierbar ist, wird durch selektive Motivübernahmen oder Analogie zur Bildkomposition hergestellt. Der Künstler strebt keine detailtreue Wiedergabe an, sondern macht sich die „narrative

³⁹⁶ Auch wenn die Fotografie nicht auf einer amerikanischen Vorlage beruht, übernimmt er den amerikanischen Filmstil aus den 50er-Jahren.

³⁹⁷ Zwischen den 1920er- und 1950er-Jahren hat das Studiosystem (Organisationsform der Hollywood-Filmindustrie dieser Zeit; zu der bekannte Studios wie Paramount, MGM, Warner Bros., Twentieth Century Fox und RKO gehörten) eine industrielle Produktionsweise von Filmen entwickelt, die durch Spezialisierung und Aufgabenverteilung in die Bereiche Regie, Kamera und Musik rationalisiert wurde. Diese „Standardisierung des Produktionsprozesses“ hat eine Konzentration bestimmter Genres mit „feststehenden Konventionen“ zur Folge, so dass ästhetische Merkmale der Filme den jeweiligen Filmproduktionsfirmen zugeordnet werden konnten. Nicht nur die charakteristische Filmästhetik, sondern auch die bestehenden Kulissen, Kostüme und Requisiten im Studio wurden immer wieder verwendet. Vgl. Rother (Hg.) 1997, S. 284.

³⁹⁸ Martin Kuester beschreibt den Pastiche als „eine dem Original möglichst nahe kommende Imitation des Stils eines Autors oder auch nur eines bestimmten Textes.“ Gemäss Genette wird der Pastiche durch die „Nachahmung eines Stils“ oder nach Wolfgang Karrer durch „die Mechanisierung der stilistischen Züge des Originaltextes“ bestimmt. Vgl. Nünning 2013, S. 586.

images“³⁹⁹, die im Zusammenhang mit den angeeigneten Bildern oder Filmen als typisch empfunden werden, zunutze. Da die Referenz auf Vorlagen von einer fragmentarischen oder punktuellen Art ist, hinterlässt sie immer leichten Zweifel beim Betrachter, ob er die Verbindung zur Vorlage richtig einschätzt. Sie stellt „eine Herausforderung an den Rezipienten (dar), diese Verbindung zu erkennen, herzustellen und die darin enthaltene Spannung wahrzunehmen“. ⁴⁰⁰ Wie das Beispiel „Location #12“, das zwei Figuren, die gar nicht gleichzeitig an einem Ort existieren können, in ein Bild integriert, deutlich macht, lässt Jung eine Doppeldeutigkeit entstehen, die sich bei der Wahrnehmung einer Mischung verschiedener Inhalte in den Fotos dieser Serie für den Betrachter vergrößert. Der Künstler bedient sich also nicht des Zitats in diesen Werken, er nutzt die Anspielung, um diesen Effekt zu erzeugen.

In der Fotografie „Location #12“ (2006, Abb. 54) werden die Dreharbeiten zu einer Fahrscene dargestellt. Die in einem roten Cadillac sitzende Frau erinnert an Audrey Hepburns Rolle der Holly Golightly in „Breakfast at Tiffany’s“ (Blake Edwards, 1961). Der Mann am Steuer neben ihr hat mit dem männlichen Hauptdarsteller des Films (George Peppard) wenig gemeinsam, mit seinem auffälligen Schnurrbart weist er eher Ähnlichkeit mit Clark Gables Rolle als Rhett Butler in „Gone with the Wind“ (Victor Fleming, 1939) auf. Ausserdem entspricht sein Aussehen sehr dem koreanischen Schauspieler Young-Gyun Shin, der in den 60er-Jahren häufig die Rolle des Playboys oder „Après-Guerre“-Typs⁴⁰¹ übernommen hat und dessen Image dem von Clark Gable nahekommt (Abb. 55). Die Vermischung verschiedener Filmfiguren in der Darstellung referiert aber nicht auf eine bereits existierende Filmszene – tatsächlich gibt es im Film „Breakfast at Tiffany’s“ keine solche „Driving Scene“ – sondern spielt auf die Struktur der gattungstypischen Form der Fahrscene im Studiofilm an. Solche Szenen wurden zu Zeiten der grossen Studiofilme mithilfe der sog. Rückspiegelungstechnik gedreht, die die

³⁹⁹ Es handelt sich nicht um ein Resümee oder eine konzeptuelle Zusammenfassung von Bildern. Die Fotos appellieren allein durch die Andeutung von typischen Bildelementen an die kollektive Erinnerung an das bekannte Material. Vgl. J. Ellis 1992, S. 30.

⁴⁰⁰ Petzoldt 2000, S. 45.

⁴⁰¹ „Après-Guerre“ oder „Après“ ist eigentlich eine Bezeichnung für die neue kulturelle Bewegung nach dem Zweiten Weltkrieg in Europa und Amerika, die die bisherigen Traditionen in Frage stellte. Die aus dem Französischen übernommenen Begriffe bezeichneten im Korea der 50er-Jahre junge Menschen, die sich stark vom traditionellen Wertesystem distanzieren. Insbesondere die körperliche Liebe und die freie Wahl des Ehepartners standen im Zusammenhang mit „Après-Guerre“ in der medialen Debatte. In vielen koreanischen Filmen aus den 50er-Jahren trat der Après-Guerre-Typ als Hauptfigur auf, z.B. in „A Woman’s War“ (Ki-Young Kim, 1957), „The Postwar-Generation“ (Jung-Ho Cho, 1956) oder „The Star of Lost Paradise“ (Sung-ki Hong, 1957). Während seine liberale Attitüde in den Filmen häufig positiv beschrieben wurde, wurden Frauen, die nicht der traditionellen Genderideologie folgten, als „Après-Girls“ bezeichnet. Das betraf häufig „selbstbewusste Akademikerinnen oder berufstätige Frauen“, aber auch „Prostituierte“ und „Ehebrecherinnen“. Vgl. Oh 2007, S. 100.

Aufnahme ermöglichte, ohne sich dazu an einen authentischen Drehort begeben bzw. das Studio verlassen zu müssen. Die sich verändernde Landschaft wurde als Bewegungssimulation auf den Hintergrund projiziert.⁴⁰² Wichtig war ausserdem, dass die im Auto sitzenden Figuren von einem Gegenlicht beleuchtet wurden, um eine Distanz zwischen ihnen und der Landschaft zu erzeugen. Yeondoo Jung versucht in seiner Fotografie durch die Unschärfe des Hintergrunds und das starke Gegenlicht, die Effekte der Rückspiegeltechnik detailgetreu nachzuahmen. Aufgrund dieser minutiös beachteten kameratechnischen Details fallen die „Fehler“ bei den Requisiten, Kostümen und dem Make-up umso mehr ins Auge. Die Inszenierung enthält auffallend unechte Dekors und Kostümierungen bei den nachgestellten Szenen. Eine zwar äusserst glänzende, aber genau aus diesem Grund beinahe billig wirkende Halskette beispielsweise, oder die ausgefranst Ränder eines Stoffs, der für die Imitation einer Landstrasse verwendet wurde, und die meist amateurhafte Schminktechnik bei den „Schauspielern“ verleihen dieser Fotoserie eine „Fake-Aura“.

Unabhängig von den Charakteristiken der Vorlagen, auf die angespielt wird, besteht die Besonderheit bei der Serie „Location“ darin, dass die szenischen Rekonstruktionen durch die Nachahmung der Filmästhetik von amerikanischen Studiofilmen erfolgen. Durch das Spiel mit der Intertextualität – die hybride Zusammensetzung der Vorlagen einerseits, und die homogene Stilisierung in Anlehnung an die Hollywoodfilme der 50er-Jahre andererseits – unterstreicht Yeondoo Jung die heterogen nachgestellten Szenen als kreative Imitation.

⁴⁰² Heute dagegen werden Szenen dieser Art mithilfe einer auf dem Rücksitz eines fahrenden Autos installierten Kamera aufgenommen.

4.3. Imitation als Thema in der zeitgenössischen koreanischen Kunst – Dekonstruktion von Medien und Ideologien

Die Frage drängt sich auf, warum die dargestellten Landschaften in der Serie „Location“ speziell amerikanische Studiofilme in Form des Pastiches und als „Fake“ bzw. „fehlerhaft“ nachahmen.

Die Stilisierung der Alltagswelt nach medialen Bildern und der dabei stattfindende multikulturelle Stilmix dienen Yeondoo Jung seit seiner Studienzeit in England als Ausdrucksmittel zur Thematisierung der geopolitischen Lage seines Landes. Das „Gracelands Palace“-Projekt (1997-1999), das er direkt nach seinem Studium in England mit seinen vier Kollegen Andreas Schlaegel, Lisa Chung, Michael Redaecker und Guy Bar-Amotz aus dem Goldsmith College durchführte, verwandelte Museen und Galerien in Chinarestaurants und fusionierte kulturelle Formen der Musik, des Essens und der Kleidung bzw. Kostümierung.⁴⁰³ Die Objekte und Performances in den Ausstellungen, die durch die Vermischung von verschiedenen kulturellen Praktiken geprägt sind und je nach ortsspezifischem Kontext variieren, wurden in Frankfurt (1997), Tel-Aviv (1998) und Seoul (1999) über zwei Jahre hinweg ausgestellt (Abb. 56). Im Rahmen dieser Ausstellungen fanden verschiedene imitatorische Aktionen statt, die Alltagsrituale, Mode und Musik aus mehreren Kulturkreisen verschmelzen liessen. Paul Chans Elvis-Presley-Imitation im Londoner Chinarestaurant „Gracelands Palace“ diente Schlaegel als Inspiration für seine künstlerische Aktion, in der er selbst als Elvis-Imitator auftrat. Yeondoo Jung übernahm die Rolle des Kochs und bereitete das in Korea entstandene Gericht „Jajangmyeon“ (Abb. 57) zu, das der chinesischen Küche nachempfunden ist und ursprünglich während der japanischen Kolonialzeit in den 1920er-Jahren in der Hafenstadt Incheon für die chinesischen Immigranten entwickelt wurde. Es handelt sich dabei um ein Nudelgericht mit einem Imitat der Heidou Douchi (Schwarze-Bohnen-Sauce), die das „Original“ für die Immigranten ersetzte. Die Performance von Lisa Chung und Michael Raedecker lässt sich als hybride Zusammensetzung von heterogenen ikonischen Bildern aus diversen Nationen, die gleichzeitig ihr Selbstbild als multikulturelle Personen repräsentiert, beschreiben.⁴⁰⁴ Symptomatisch wird hier

⁴⁰³ In der zeitgenössischen asiatischen Kunstszenen scheint sich das Essen als beliebtes Medium oder Motiv zu etablieren, mit dem häufig Themen wie Heimat, Gastlichkeit und Gemeinschaft assoziiert werden. Vgl. Maravillas 2014, S. 314-351.

⁴⁰⁴ Lisa Chung, eine aus China stammende Kanadierin, serviert das Essen in einem Geisha-Kostüm und auf Rollerskates. Michael Raedecker, der im Stil der amerikanischen Hard-Rock-Band „Kiss“ kostümiert ist, legt Platten auf – eine Mischung aus Euro- und Asiapop. Guy Bar-Amotz kreiert eine raketenförmige

gezeigt, dass Imitation und Vermischung von medialen Inhalten als Ausdruck lokaler Kultur im postkolonialen Zeitalter funktionieren.

Ein Artikel von Andreas Schlegel im *Spy Magazine* über dieses Projekt verweist durch die Verbindung von Elementen aus verschiedenen Kulturen auf ein neues Identitätsmodell.

The artists selected for the show represent the idea of the absurd Chinese Elvis blend [...], but also extend the cultural combination further. The old idea of "east meets west" is a far too narrow constraint for the late nineties, so a global cultural perspective is appropriate, now that we are witnessing cross-cultural relationships on all levels and on a daily basis. All of the world deals with the way we construct our cultural and personal identity: departing from a national identity or ethnic tradition, we are continuously busy incorporating new models of identity from highly visible popular culture to traditional and obscure sources.⁴⁰⁵

Nach Abschluss des Projekts verzichtete Yeondoo Jung aber auf die Kunstform, die durch das gemeinsame Kochen und Essen Verbindungen mit Publikum herstellt, um sich in den 90er-Jahren den Medien Fotografie und Film zuzuwenden, wobei das performative Element als zentrales Gestaltungsmittel erhalten bleibt. Auch weiterhin sind z.B. Personen aus seinem Bekanntenkreis als Schauspieler oder Bühnenarbeiter in seine Werke involviert. Der Grund für seinen medialen Richtungswechsel hin zur Fotografie und vor allem zum Film ist jedoch nicht in erster Linie in den Ausdrucksmöglichkeiten der Medien selbst zu suchen, sondern durch sein Interesse an der lokalen Geschichte des Filmmediums bedingt.

Die koreanische Mediengeschichte, die durch die an den Cultural Studies orientierte Forschung⁴⁰⁶ eine enorme Aufmerksamkeit erfuhr, wurde zum beliebten Thema in der Kunst der 90er-Jahre und fand ihren Ausdruck in zahlreichen zeitgenössischen Werken.⁴⁰⁷ Die Geschichte der Modernisierung Koreas während und nach der

Karaoke- und Soundinstallation, die auf die Ambivalenz zwischen Funktion und Form anspielt. Die zur Karaoke-Anlage gehörende Video-Leinwand zeigt den Künstler Andreas Schlaegel, dessen Stimme durch das Betätigen eines Schalters gelöscht werden kann, um von den „Gästen“ neu aufgenommen zu werden.

⁴⁰⁵ Schlaegel 1999, S. 40. Vgl. auch Gun-Hae Gongs (Kurator des Sungkok Art Museums Seoul) Text „Organizing of 'Gracelands Palace' Seoul“, in: Kat. Ausst. Seoul 1999, S. 5-11.

⁴⁰⁶ Wissenschaftliche Ansätze der Cultural Studies wurden in Korea vor allem durch die Zeitschrift „Munhwa Kwahak“ (Kulturelle Wissenschaft), die von Naehui Kang und Kwanghyun Shim seit 1992 herausgegeben wird, vertreten. Mit neuen Forschungsgegenständen, wie z.B. populäre Musik, Kino und Werbung, setzte man sich unter sozialwissenschaftlichen Gesichtspunkten in dieser Zeitschrift auseinander. Autoren wie Naehi Kang, Nuri Kim, Guyoung Park, Dukjae Lee, Dongyun Lee, die Artikel für diese Zeitschrift schrieben, waren es auch, die dazu beitrugen, dass 2003 das Studienfach Cultural Studies an der Chung-Ang Universität eingeführt wurde. Die Einrichtung der Seoul Munhwa Yeonguso (Kulturforschungsstelle Seoul) 1995 oder der Culture and Gender Studies an der Yonsei Universität 2001 zeigen das wachsende Interesse an Fachrichtungen, die an den Culture Studies orientiert sind. Den Hauptgegenstand bildet dabei die lokale Mediengeschichte, die insbesondere die Zeit seit der Einführung der Massenmedien Zeitung, Kino und Theater, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts während Koreas Besatzung durch Japan einsetzte, beleuchtet.

⁴⁰⁷ Vgl. Y. Moon 2006, S. 48-50.

Kolonialzeit wurde innerhalb dieses theoretischen Rahmens zum zentralen Themengebiet für die Untersuchung der lokalen Entwicklung im Verhältnis zur kulturellen Globalisierung. Nach Ansicht dieser Forschung führte der Globalisierungsprozess nicht zu einer Homogenisierung der Kultur, sondern zu verschiedenen Interpretationen der dominierenden Trends und der Nutzung von globalen Produkten, wobei der lokale Umgang mit der globalen Kultur die jeweilige Modernisierung des Landes prägte.⁴⁰⁸ Filme, Kunst, Musik und Literatur aus der kolonialen und postkolonialen Zeit wurden rückblickend in einem Bereich zwischen lokalem und globalem Diskurs verortet und als „articulation of the local into the non-local and vice versa“⁴⁰⁹ betrachtet. Betrachtet man die Anzahl der Forschungsbeiträge zu den „comparative national art histories“⁴¹⁰ der 90er-Jahre in Asien, wird deutlich, dass die Rückbesinnung auf die nationale Geschichte kein allein auf Korea beschränkter Diskurs ist. Die Fachmethode „worlding“ des australischen Kunsthistorikers John Clark, die die „moderne“⁴¹¹ asiatische Kunst (seit 1850) als länderübergreifend und als „Aussen-und-Innen-Spiel“ betrachtet, d.h. „endogene“ Formationen durch „exogene“⁴¹² Texte analysiert, erkennt ein gemeinsames Interesse vieler asiatischer Länder an der lokalen Kulturgeschichte als transnationales Phänomen.

Die Rolle der lokalen Medien im Kontext der transkulturellen Identitätsbildung gewinnt nicht nur im geistes- und sozialwissenschaftlichen Bereich an Aufmerksamkeit, sondern ist insbesondere in vielen zeitgenössischen künstlerischen Arbeiten der 90er-Jahre als Thema präsent. Yeondoo Jungs Arbeit kann in dieser Hinsicht mit den Werken von Chankyong Park (Abb. 58), Sangkil Kim (Abb. 59), Seub Jo (Abb. 60) Kyoung Yoon Joo (Abb. 61) und Jae Hwan Joo in einen Zusammenhang gestellt werden, die im Hinblick auf das Verhältnis von medialen Bildern und Konstruktion des kollektiven Gedächtnisses den ideologischen Gebrauch (bzw. Missbrauch) der Medien hinterfragen. In diesen Arbeiten wird mittels Referenzen auf die amerikanische Kultur die Übertragung und

⁴⁰⁸ Vgl. J. Yang 2007, S. 181.

⁴⁰⁹ Clark 2014, S. 140.

Vgl. Auch H. Kim 2003 A; H. Kim 2003 B. Hong-Hee Kim ist Kunsthistorikerin und die aktuelle Direktorin des Seoul Museum of Art. Sie beschäftigt sich mit der koreanischen Kunstgeschichte ab den 50er-Jahren bis heute, insbesondere mit der Globalisierung/Lokalisierung der Kunstszene.

⁴¹⁰ Zu weiteren Vertretern dieser Forschungsrichtung in asiatischen Ländern siehe: Turner 2014, S. 29.

⁴¹¹ Clark ist bewusst auf die Problematik der Periodisierung und auf die Unschärfe der Terminologie eingegangen, da das Aussen-und-Innen-Spiel und die „endogene“ Gestaltung durch die „exogenen“ Texte schon vor dem Jahr 1850 vorhanden waren. Die Periodisierung ermöglichte dennoch, spezifische historische Situationen der intensiven Auseinandersetzung mit der westlichen Kultur in verschiedenen asiatischen Ländern seit dem 19. Jahrhundert als gemeinsame asiatische Kunstgeschichte zu beleuchten. Clark 2014, S. 140.

⁴¹² Ebd., S. 172.

Transformation von Film, Werbung, Literatur, Kunst und Musik in Korea als Motiv aufgegriffen, wobei die sozialen Bedingungen und politischen Kontexte bei der Imitation, Aneignung und Adoption solcher Motive ins Zentrum der Beobachtung rücken.

Jae Hwan Joos Arbeit „Gospel for Juicy Fresh“ (1987, Abb. 62), eine relativ frühe Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen der Entstehung des kollektiven Gedächtnisses in Bezug auf die amerikanischen Massenmedien in Korea, übernimmt die amerikanische Flagge als Motiv. In der näheren Betrachtung fällt auf, dass in der mehrschichtigen rechteckigen Komposition eine Parallele zu Jasper Johns „Flags“ (1958) besteht. Statt der Repetition der Flaggen wie in Johns Werk, werden sowohl das Verpackungsmaterial des koreanischen Kaugummis „Juicy Fresh“⁴¹³ als auch Noten aus dem koreanischen Gesangbuch in der Bildmitte übereinandergelegt. Auf diese Weise wird sowohl auf das von Amerika übernommene Konsumverhalten als auch auf die etablierten religiösen Institutionen angespielt, die in enger Verbindung mit der Vorstellung von der modernen Lebensweise in Amerika standen.

With its unprecedented and miraculous success of Protestant evangelism in Korea, with its well-known prosperous ‘New-World’ image, with its modern sense of jazz music, and with its compelling and most favored entertainment of Hollywood movies to the colonized Koreans, America continuously provided, although it was fragmented, the way to visualize the modern – gestures, expression, body movements, and poses and accents – as well as how to express it with new terms, human relations and values.⁴¹⁴

Indirekt wurde die amerikanische Lebensweise durch die Missionare vermittelt und die praktizierte Religion wurde in Korea zum Ausdruck eines westlichen Lebensstils. Insofern kommt dem Gesangbuch mit seinen religiösen Liedern ein besonderer Stellenwert zu. Die in Johns Bild immanente Logik der Gleichsetzung von Bildträger und Bildmotiv durch die tautologische Darstellung von Abbild und Gegenstand wird bei Joo für das Hinterfragen der Bedeutung einer amerikanischen Identität für Korea ironisch gebrochen. In Bezug auf das Interesse an der nationalen Identität Koreas bei den Künstlern Jae Hwan Joo, Chankyong Park und Jookyoung Yoon rückt der Zeitraum der 50er- und 60er-Jahre ins thematische Zentrum. Die globalpolitische Rolle Koreas während des Kalten Kriegs und das daraus resultierende Zwei-Staaten-System wird in

⁴¹³ Das dazu verwendete Werbelied, das den Geschmack des Kaugummis mit der medial geprägten amerikanischen Jugendkultur verbindet, die wiederum ein Glücksgefühl suggerieren soll, nutzt ein in Korea verbreitetes Amerikaimage, das die Generation der 60er- und 70er-Jahre prägte, als Werbemittel. In den Fernsehwerbespots für „Juicy Fresh“, die sich an das medial geprägte Bild der amerikanischen Jugendkultur anlehnen, sind beispielsweise ein gemeinsam musizierendes Paar im Park, ein Reiter in einer Prärielandschaft oder stark ästhetisierte junge Menschen mit Surfbrettern zu sehen.

⁴¹⁴ Yoo 2007, S. 225.

ihren Arbeiten mit medialen Bildern aus Fernsehnachrichten, Dokumentar- und Spielfilmen kommentiert, wobei die Beziehung zwischen den gezeigten Bildern und persönlichen Erinnerungen der Künstler an diese Bilder entscheidend ist.

4.4. Amerika als Sinnbild der Modernität in „Location“ (2005-2008)

Yeondoo Jung hebt durch die Verwendung des Pastiches in seiner „Location“-Serie einerseits Amerika als Vorbild und durch die hybride Zusammensetzung der Referenzen andererseits den bunten, skurrilen Stilmix als repräsentativ für die kulturelle Identität Koreas hervor. Die Debatte um Amerika als Symbol für das moderne Leben als auch die Auswirkung des transkulturellen Austauschs auf die koreanische Identität waren zentrale Diskussionsthemen im Rahmen der lokalen mediengeschichtlichen Forschung.⁴¹⁵

Seon-Young Yoo untersucht in ihren Aufsätzen „Cultural practices of consuming foreign films in war-time colonial Korea, 1934-1942. Ambivalence in cultural non-recognition against Empire Japan“ (2005)⁴¹⁶ und „Americanisation in colonial Korea“ (2006)⁴¹⁷ das Filmkonsumverhalten in Korea. Sie stellt fest, dass durch den Verlust des bestehenden nationalen Wertesystems während der japanischen Kolonialzeit das Land Amerika, das nicht ein konkretes Staatssystem verkörperte, sondern als „imagined regime of modern values“⁴¹⁸ verstanden wurde, alternativ eine Vorbildrolle übernahm. Yoo konstatiert, dass das sich im frühen 19. Jahrhundert unter amerikanischer Besatzung befindende Japan sozial, kulturell und vor allem militärisch modernisiert hatte. Japan wiederum verfügte über seine koloniale Macht im asiatischen Raum in Anlehnung an die amerikanische bzw. westliche Modernität. So repräsentierte Amerika in Korea nicht den unterdrückenden Kolonialherr, sondern den imaginierten Gegenpart oder das fiktionale Bild der Modernität, dem die koreanischen Eliten nacheiferten.⁴¹⁹ Wie der amerikanische Lebensstil durch Bilder, Musik, Texte und Filme medial vermittelt wurde, so wurde er auch durch die Etablierung von religiösen Institutionen im Zuge der Missionierung verbreitet.

Die Hochschätzung der neuen Medien als Errungenschaft des technischen Fortschritts spielte bei der Perzeption der westlichen Massenkultur in Korea eine wichtige Rolle. Medien wie Zeitschriften, Kino⁴²⁰, Radio, Kabarett und Musik (insbesondere Jazz)

⁴¹⁵ Siehe auch die folgenden, in englischer Sprache publizierten Forschungsergebnisse, die sich dem Thema der Amerikanisierung in Korea widmen: Yoo 2007; H. Shin 2009; Shin, Robinson (Hg.) 2006; K. Moon 1997.

⁴¹⁶ Yoo 2005, S. 7-62.

⁴¹⁷ Yoo 2006, S. 255-292.

⁴¹⁸ Ebd., S. 258.

⁴¹⁹ Ebd., S. 258-259, S. 281.

⁴²⁰ 1906 wurden in Korea zum ersten Mal Filme im Kinoformat gezeigt, in den 20er-Jahren gab es in Kaesung über 3000 Kinogänger. 95 % der gezeigten Filme waren amerikanische. Das Kino wurde zu einer

besaßen im Gegensatz zu den westlichen Ländern in Korea den symbolischen Wert der Modernität und wurden als Hochkultur verehrt.⁴²¹ Der Konsum amerikanischer Produkte und die Nachahmung der westlichen Verhaltensweisen wurden zum Manifest oder politischen Statement für die Modernisierung und gleichzeitig für die Abgrenzung von traditionellen Werten. Es wurden westliche Kleider und Kurzhaarschnitte getragen, in den Haushalten waren Radios und Telefonapparate zu finden, man ging ins Kino, lernte Englisch und besuchte die Kirche. So betraf die sog. Amerikanisierung, die mit der Modernisierung Hand in Hand ging, nicht nur gesellschaftliche Strukturen auf der institutionellen und juristischen Ebene, sondern auch den privaten Lebensstil, die sprachliche Artikulation, den körperlichen Ausdruck und sogar die Paarbeziehungen.⁴²² Genau dieser Aspekt, der dazu beigetragen hat, dass amerikanische Filme zur Nachahmung dienten, um eine „Modernisierung“ des Lebensstils in Korea herbeizuführen, ist bei der Serie „Location“ als generelles soziales Phänomen lesbar gemacht.

Bereits in den 80er-Jahren wurde die Amerikanisierung der Gesellschaft von der „Minjoong“ Kunstbewegung⁴²³ kritisch beleuchtet. Hak-Chul Shins „Modern History of Korea 3“ (1982, Abb. 63) beispielsweise veranschaulicht die Verwestlichung der Gesellschaft im Namen der Demokratie als groteske Fantasie, indem er in seinem Bild durch die Darstellung eines Schweinekopfs und des Coca-Cola-Logos den Blick auf Amerika als kapitalistische Grossmacht richtet. Im Gegensatz zur Hak-Chul Shin wird das „Amerikanische“ in den Arbeiten von Yeondoo Jung, Chankyong Park oder Jookyong Yoon aus den 90er-Jahren allerdings durch gewöhnliche Gegenstände und im Alltag verankerte Rituale definiert. Das „Amerikanische“ ist kein fremdes, sondern ein

der wichtigsten städtischen Unterhaltungsformen, denn sie spielten auch als „reference of fashions“ und „map of customs“ eine grosse Rolle im kulturellen Leben des Landes. Dong A Ilbo, 2. Oktober 1937. Vgl. auch Yoo 2007, S. 235.

⁴²¹ Vgl. Yoo 2006, S. 262.

⁴²² „The Discussions then were always about bodily senses and style and experiences, such as heterosexual relationships, individual speech manners, walking style and bodily movements“, Yoo 2007, S. 225.

⁴²³ Das „Minjoong People's Art Movement“, das mit den Themen Arbeiterrechte und soziale Gerechtigkeit die antikomunistische und extrem proamerikanische Propaganda der Regierung kritisierte, bezog Stellung gegen die dominierende akademische Kunst, denn die koreanische Kunst, die während des Militärregimes von Chung-Hee Park entstand, vertrat, weit entfernt von der gesellschaftlichen Problematik, den sog. „morphologischen Formalismus“. Weiteres zum Minjoong People's Art Movement als politische Bewegung gegen das Militärregime und zur Verbesserung der sozialen Gerechtigkeit siehe: Y. Moon 2006, S. 71-76.

ins Selbstbild integriertes Element, das von Koreanern in einer veränderten, interpretierten Form konsumiert⁴²⁴ und verinnerlicht wird.

Das Hollywood-Melodram und der Musicalfilm der 50er-Jahre wurden als typische Gattungen wahrgenommen, die die Ideologie der amerikanischen Gesellschaft, den „American Dream“ vermitteln, indem sie Bilder der perfekten Familie und Gemeinschaft wiederholen und festigen.⁴²⁵ Dieses Idealbild muss im Kontext der koreanischen Geschichte betrachtet werden, da es im Korea der 50er-Jahre als Realität der westlichen Kultur propagiert und verstanden worden ist. Die amerikanische Besatzungsmacht nutzte Filme aktiv zur Verbreitung des demokratischen Lebensstils. Im September 1945 richtete die Regierung einen zentralen Filmverleih ein, der bis 1946 über 100 Hollywood-Filme im Angebot hatte, eine grosse Zahl, wenn man berücksichtigt, dass nur vier koreanische Filme 1946 in den Kinos gezeigt wurden.⁴²⁶ Die sog. „Yankee Culture“, die nach dem Korea-Krieg zusammen mit der wirtschaftlichen Hilfe aus den USA kam, tauchte in den Massenmedien als Musterbeispiel für Reichtum und Erfolg auf.⁴²⁷ Einige koreanische Popsongs aus den 50er-Jahren, die Amerika als utopischen Ort beschreiben, oder auch der damalige, an der Kleidung der amerikanischen Schauspieler orientierte Modetrend – der Typus des sog. Macao Sinsha (übersetzt: Herr im Stil vom Macao)⁴²⁸ (Abb. 72), dessen westlicher Kleidungsstil sich an Humphrey Bogarts Filmrollen anlehnt, wurde beispielsweise populär – deuten darauf hin, wie sehr die Modernisierung der Gesellschaft mit der persönlichen Nachahmung der westlichen Lebensweise Hand in Hand ging.

Yeondoo Jungs Pastiches, die den filmischen Stil der 50er-Jahre systematisch an verschiedenen Orten in seinen „Location“-Fotografien wiederholen, machen diese filmische Ästhetik als eine manipulierbare stilistische Konstruktion bewusst. Durch die Zurschaustellung der Reinszenierung wird einerseits das Filmmedium als Träger einer ideologisch geprägten Perspektive, andererseits als Schlüssel zur Konstruktion des kollektiven Gedächtnisses transparent gemacht. In „Documentary Nostalgia“ (2007) geht der Künstler auf den Zusammenhang zwischen dem kollektiven Gedächtnis seiner Generation und dem Hollywoodkino der 50er- und 60er-Jahre expliziter ein.

⁴²⁴ Zum Konsum als soziales Handeln siehe: Schneider 2000, S. 11.

⁴²⁵ Dunne 2004, S. 87-106.

⁴²⁶ Vgl. J. Kang 2007, S. 322.

⁴²⁷ Ebd., S. 317-318.

⁴²⁸ Macao war zu dieser Zeit ein Warenumserschlagplatz für den koreanischen Import von Produkten aus den USA. Aus diesem Grund wurde der amerikanische Kleiderstil nach Macao benannt.

Die letzte Szene von „Documentary Nostalgia“ (2007), die einen Wanderer auf dem Berggipfel zeigt, referiert unmissverständlich auf Caspar David Friedrichs Bildmotiv in „Der Wanderer über dem Nebelmeer“ (1818, Abb. 73). Nach persönlicher Aussage des Künstlers geht die Szene auf seinen Besuch des Taebaek-Bergs zurück – seine persönliche Erinnerung ist an das bekannte Bildmotiv geknüpft.

If I had filmed its scenery way back then, that would've been a documentary in itself. But to record the emotions created upon viewing such scenery after all these years, is a documentary that resides somewhere in between what's real and what's not, as well as a documentary nostalgia.⁴²⁹

Yeondoo Jung übernimmt nicht Friedrichs ursprüngliches Hochformat, sondern verwendet ein Breitformat, das an den cinemascopischen Stil der 50er-Jahre erinnert. Die Breitwand, die durch die Cinemascope-Technik ermöglicht wird, vermittelt dem Betrachter durch das überdimensionierte grosse Format eine andere körperliche Bilderfahrung als das herkömmliche 35-mm-Format. Einige Regisseure nutzten das Cinema-Format, um die Unendlichkeit der Natur als bewegendes Ereignis darzustellen. Sie inszenierten die Landschaften nicht mit der auf den fernen Hintergrund, sondern auf die offene Horizontale gerichteten Perspektive, so dass die seitliche Offenheit betont wird. Dadurch wurde die Dramatik des erweiterten Raums eingesetzt, wie z.B. auch einige Wüstenlandschaftsszenen in „Lawrence of Arabia“ (David Lean, 1962) zeigen.

Wie der Kunsthistoriker Hubertus Gassner bemerkt, verwendet Friedrich bei seinen Bildern Symbole und geometrische Bildstrukturen zur Komposition seiner idealtypischen Landschaften. Bei diesen Gemälden handelt es sich um „romantische Symbollandschaften, die die in oder vor ihnen platzierten Wanderer und Rückenfiguren und ein- und ausfahrenden Schiffe als Verkörperung des Lebensweges“ darstellen. Und diese sind als „Grundfigur freimaurerischen Denkens“ zu betrachten, das die Meditation und Kontemplation als Basis der Lebensführung festlegt.⁴³⁰ Die Komposition einer romantischen Landschaft wird von Jung in cinemascopischer Ästhetik aufbereitet, um eine spektakuläre Wirkung der Natur zu erzielen. Um den Effekt der Bildästhetik und die für die Cinemascope-Filme typische Atmosphäre zu gestalten, nutzt Yeondoo Jung kalkulierte Manipulationen, z.B. den Einsatz eines roten Filters zur Intensivierung der Farbe im Kulissenbild, die Installation eines künstlichen Sonnenlichts, um die kontrastreiche Wirkung der Abendsonne zu imitieren, und Rauchspray, um einen Nebeleffekt zu erzeugen (Abb. 74).

⁴²⁹ N. Kim 2008, S. 68-71.

⁴³⁰ Kat. Ausst. Essen, Hamburg 2006, S. 14.

Der Prozess der Übertragung der spezifischen „westlichen“ Sichtweise auf die Natur, insbesondere der romantische Blick, durch die Nachahmung der amerikanischen Filmästhetik steht hier im Fokus. Somit thematisiert Jung die Internalisierung der Fremdperspektive in der koreanischen Mentalität. Hier ist nicht die Assimilierung des amerikanischen Lebensstils gemeint, sondern der „amerikanisierte“ Blick der Koreaner, der durch den Konsum der medialen Bilder hervorgerufen wird. Die bühnenartig inszenierten Landschaften und die Figuren sind keine koreanischen Kopien der amerikanischen Kultur, vielmehr repräsentieren sie die „amerikanisierte“ Herangehensweise an sich, die wiederum für die moderne Geschichte Koreas typisch ist. Yeondoo Jungs Methode des Pastiche dient dazu, Amerika als Mediator für die Modernisierung Koreas sichtbar zu machen, wobei er die spezifische Vermischung von medialen Bildern und realen Gegebenheiten bei der transnationalen Übersetzung als Charakteristikum der koreanischen Kultur zum Ausdruck bringt.

4.5. Imitierende Körperlichkeit und Stilisierung als Ausdruck der kulturellen Identität in „Boramae Dance Hall“ (2001)

Jungs „Boramae Dance Hall“ (2001) basiert auf einer Tanzveranstaltung der Boramae-Park-Tanzschule. Bei dieser Veranstaltung fotografierte er tanzende Paare, bearbeitete diese Porträts und verwendete sie als Muster für Wandtapeten, die dann in einer Ausstellung zur Installation eines Tanzsaals angebracht wurden (Abb. 64, 65). Der Betrachter des Werks befindet sich in diesem leeren Tanzsaal und nimmt die Bilder der Tanzenden nicht als einzelne Individuen, sondern als Teil einer Masse wahr. Jung greift bei diesem Projekt die Geschichte der Ddanzu Hall in Korea auf, eine transnationale Kultureinrichtung, die in den 50er-Jahren im Zusammenhang mit der amerikanischen Militärbasis „The eighth Army“ als Vergnügungsort entstanden ist. Boramae Park, der frühere Luftwaffen-Stützpunkt, auf dem sich das Denkmal der Korean Air Force befindet, weckt bei koreanischen Betrachtern Assoziationen mit teilweise paradoxen und heterogenen Bildern, die sich überlappende historische Momente darstellen. Der Künstler äussert sich zur Auswahl des Boraemae-Park-Motivs folgendermassen:

Im Boraemae Park befindet sich der ehemalige Luftwaffen-Stützpunkt und das Wahrzeichen der Korean Air Force Academy steht immer noch als Monument im Zentrum des Parks. Ironischerweise dient nun ausgerechnet dieser Ort als Tanzschule – also einer Tätigkeit, die der Militärregierung ein Dorn im Auge war. Eine andere lokale Geschichte, die ich mit dem Tanzmotiv verbinden wollte, war die des Kuro-Industriekomplexes, der mit seiner Textilindustrie die rasche Modernisierung des Landes vorantrieb. Die Einwohner dieser Gegend sind zum großen Teil Immigranten, die in den 70ern vom Land in die Stadt kamen, um dort zu arbeiten. Das Bündnis der sozialen Unterschicht trug dazu bei, dass dieser Ort gleichzeitig zum Herz der Arbeiterbewegung wurde. Mehrere Aktivisten mussten in der Auseinandersetzung mit der Staatsgewalt sogar mit ihrem Leben bezahlen. Die Körper der tanzenden Leute waren ein Bild für mich, in dem sich diverse, zum Teil paradoxe Erzählungen übereinanderschichten. Wenn man die einzelnen Personen, die sehr vom normativen Schönheitsideal abweichen, in ihrer übertriebenen Kostümierung anschaut, empfindet man diese dargestellten Personen als komisch. Aber für mich war weder der Imitationsakt noch die Parodie der Hauptgehalt der Arbeit. Die für Korea spezifischen historischen Kontexte, die mit diesen und durch diese Leute zum Ausdruck kommen, waren der Schlüssel zur Entstehung. Auf der Frontseite des Katalogs der Ausstellung „Boramae Dance Hall“ (2001) im Alternative Space Loop wurde deshalb das Wahrzeichen der koreanischen Luftstreitkräfte abgebildet. Durch diese Auswahl wollte ich die Ironie, die nur aus der historischen Distanz spürbar ist, sichtbar machen.⁴³¹

Yeondoo Jungs „Boramae Dance Hall“ (2001) ist insofern entscheidend für die Entstehung seiner späteren Werke, als der Künstler hier sowohl zum ersten Mal den lokalhistorischen Kontext reflektiert, indem er transnationale Verflechtungen als lokale nationale Identität zum Ausdruck bringt, als auch das Verhältnis zu Amerika in Bezug

⁴³¹ Siehe Interview mit Yeondoo Jung im Anhang, S. 250-251.

auf die koreanische Modernität als Thema aufgriff. Die Auseinandersetzung mit den Kulturformen der 50er-Jahre ist ab diesem Zeitpunkt in seinem Oeuvre sehr präsent.

Die Periode der 50er-Jahre markiert einen neuen Abschnitt in der koreanischen Geschichte, da zu dieser Zeit die USA durch die Einrichtung ihrer Militärbasis im alliierten Südkorea konkret fassbar wurde. Die militärische Okkupation trägt zur Entwicklung der koreanischen Massenkultur bei, denn die Gewohnheiten, die die Soldaten mitbrachten, wurden umgeformt und auf die eigenen Alltagsgewohnheiten zugeschnitten. Der Soziologe Shunya Yoshimi⁴³² der Universität Tokyo, der sich die Beziehung zwischen Amerika und den ostasiatischen Ländern nicht nur in militärischer und politischer Hinsicht, sondern unter dem Aspekt des kulturellen Austauschs und der Beeinflussung der Alltagsrituale untersucht, bemerkt: „America was more than just an image of new lifestyles and culture. It was a directly present ‚other‘ with which people had to deal on an everyday basis.“⁴³³

Interessant in diesem Zusammenhang ist die Rolle der Dance Halls (koreanisch „Danzuhall“ ausgesprochen). Diese Tanzlokale, die ursprünglich zur Unterhaltung für amerikanische Soldaten der sog. „Eighth Army“ eingerichtet wurden, verbreiteten sich als Treffpunkte der Jugend in Seoul, wo die amerikanische Lebensweise und westliche Liebesbeziehungsmuster durch die junge koreanische Bevölkerung erprobt und imitiert wurden (Abb. 66).⁴³⁴ Gemäss Yoshimi kann die Entwicklung der populären Kultur nicht als Implementierung der amerikanischen Kultur betrachtet werden, sondern als Aneignung und Adaption von Seiten der Koreaner im Verhältnis zur Militärbasis in Korea. Eine wichtige Strategie der amerikanischen Kulturpolitik im ostasiatischen Raum verfolgte ein zweigleisiges Konzept: einerseits fand eine Kontrolle durch das militärische Zensursystem statt, andererseits wurde die Marginalisierung des Besatzer-Images zugunsten der Verbreitung der demokratischen Idee und des amerikanischen Lebensstils angestrebt. Yoshimi bezeichnet dies als „prohibiting presence“ und „seducing presence“. ⁴³⁵ Amerika positionierte sich als „a model of lifestyle

⁴³² Yoshimi 2003, S. 433-450.

⁴³³ Ebd., S. 436.

⁴³⁴ Es gab auch viele kritische Stimmen gegenüber der Ddanzuhall-Kultur, die den „bedingungslosen“ Proamerikanismus und Akzeptanz und die Imitation des Hollywood-Stils missbilligten. Vgl. J. Kang 2007, S. 318-319.

⁴³⁵ Der Koreakrieg (1950-53), in dem Nordkorea und China gegen Südkorea, das von den UNO-Truppen unterstützt wurde, kämpften, zog die endgültige Teilung Koreas nach sich. Korea war sozusagen „a vital Cold War battleground“. Amerikas Interesse an Südkorea basiert auf seiner geopolitischen Lage als Front zwischen der „Free World“ und der kommunistischen Welt. Nicht nur die finanzielle und militärische Unterstützung, sondern auch der kulturelle Einfluss Amerikas folgte strategischen Überlegungen. Allein in

consumption“⁴³⁶ und amerikanische Massenmedien wurden zu Produzenten von Vorbildern für den Alltagskonsum. Ein Ort wie Itaewon, der sich neben der militärischen Basis der „Eighth Army“ befand, wurde zum Ort der Jugendkultur, wo der „westliche“⁴³⁷ Lebensstil in westlichen Restaurants und „Ddanzu-Halls“ erlebt werden konnte.

Beim koreanischen Publikum wird durch das Werk „Boramae Dance Hall“ unweigerlich die Assoziation mit dem Film „Madame Freedom“ (Hyeong-Mo Han, 1956) geweckt. „Madame Freedom“ sorgte mit der ersten Kussszene in der koreanischen Filmgeschichte für Furore und machte die Dancehall als Ort der erotischen Beziehung zum öffentlichen Thema.⁴³⁸ Der Film wurde aufgrund der Darstellung von „neuen“ Menschtypen, die repräsentativ für die damalige instabile soziale Situation sind, heftig debattiert (Abb. 67). Charaktere wie der „Après-Guerre“-Typ, das „Office Girl“, die Ehebrecherin, die als Vertreterin freier Liebe in „Ddanzu-Hall“ verkehrt, der Mann, der die westliche Kultur bedingungslos liebt und verehrt und der gierige Kapitalist entsprachen nicht den traditionellen Männer- und Frauentypen und galten als moralisch anstössig. Eine positive Haltung gegenüber den „Ddanzu-Halls“ war in den 50er-Jahren ein politisches Statement zugunsten des amerikanischen Liberalismus und der Demokratie.

„Ddanzu-Hall“ symbolisierte die liberale Lebensführung und wurde in der Zeit des Militärregimes in den 70er-Jahren zum Sinnbild der Sittenlosigkeit. Nach dem von den USA unterstützten, konservativen Regime von Seung-Man Rhee (1948-60)⁴³⁹ hat der

den 60er-Jahren wurden 380 Millionen Dollar, 7,6 Prozent des aussenpolitischen Budgets der USA, alleine für die koreanische Landesentwicklung aufgewendet. Brazinsky 2007, S. 3. Vgl. auch Yoshimi 2003, S. 438.

⁴³⁶ Yoshimi 2003, S. 439.

⁴³⁷ In der koreanischen Umgangssprache wird „Western“ als Synonym für „American“ verwendet.

⁴³⁸ Dieser Film mit einer Besucherzahl von 15000 allein im Jahr 1956 war der erfolgreichste Film der 50er-Jahre. Er basiert auf einer ursprünglich als Serie in der Seoul Times veröffentlichten Geschichte und wurde 1954 als Roman herausgegeben, der zum Jahres-Bestseller wurde (100.000 verkaufte Exemplare). Vgl. J. Kang 2007, S. 347.

⁴³⁹ Einer gefälschten Wahl im Jahr 1960 folgten Demonstrationen, die in einer blutigen Auseinandersetzung der Demonstranten mit der Polizei endeten. Im April des Jahres musste Präsident Rhee zurücktreten. Yeo wurde zum Präsidenten gewählt, allerdings bildete sich eine tiefe Kluft innerhalb der Fraktion zwischen den Anhängern des Premierministers Chang und den Anhängern von Präsident Yeo. Mehrere von der demokratischen Partei in die Wege geleiteten Reformationen wirkten sich äusserst nachteilig auf das Land aus und versetzten es in einen anarchistischen Zustand. Die Bevölkerung wollte eine Demokratie, aber der Mangel an organisatorischen Strukturen brachte diese „Probephase“ der Demokratie am 16. Mai 1961 abrupt zu einem Ende. General Chung-Hee Park führte eine militärische Besetzung des Parlaments durch, die zwar ohne Blutvergiessen geschah, aber mit der er innerhalb von Stunden Seoul unter seine Kontrolle brachte. Über 17000 Beamte und 2000 Offiziere wurden verhaftet, Demonstrationen untersagt und Straffällige und Strassenbettler wurden inhaftiert und mussten sich einer Umerziehung unterziehen. 49 von 64 Tageszeitungen wurden abgeschafft und die noch zur Verfügung stehenden Medien wurden zu Propagandazwecken eingesetzt, um die Bevölkerung davon zu überzeugen, dass das Land sicher sei und von Korruption befreit wurde. Auf den Druck sowohl von der UN-Kommission als auch von Washington entschied sich Präsident Park 1963 zum Rückzug. Noch im gleichen

Geheimdienst KCIA (Korean Central Intelligence Agency unter Chong-Pil Kim) von Chung-Hee Parks Militärregime (1961-1979) das Medien-Zensursystem übernommen und ging gegen politisch links Orientierte mit beispielsloser Härte vor. Die autokratische Herrschaft wurde von Du-Hwan Cheon (1980-87) fortgesetzt, der noch rigoroser als sein Vorgänger mit militärischen Mitteln alle Oppositionellen unterdrückte und die Meinungsfreiheit unterband.⁴⁴⁰ Unter den militärischen Regierungen bis 1987 wurde die Einführung kultureller Güter aus dem Ausland streng zensiert und reguliert, und das sog. Ethik-Komitee bestimmte, was der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden durfte und was verboten werden sollte.⁴⁴¹ Der Besuch der „Ddanzu-Hall“ wurde zur sittenlosen Aktivität erklärt, die mit Ausschweifungen und Affären einhergeht. Die Tänzer wurden wie Kriminelle behandelt und von der Polizei diszipliniert und gedemütigt. Nach dem Antritt der demokratischen Regierung im Jahr 1993⁴⁴² erfolgte durch die Reformpolitik eine gesellschaftliche Demokratisierung, die auch eine liberalere Haltung zur Paartanzkultur erlaubte. Auch Die Nutzung des Orts Boramae Park hat einen Wertewandel vollzogen: In den 90er-Jahren entstand genau an jenem symbolischen Ort des früheren militärischen Regimes eine Tanzschule.⁴⁴³ Dieser Tatsache entspringt die Idee des Künstlers, ihn in einen Ort des Tanzfestes zu verwandeln.

Die Geschichte der Ddanzu Hall und die damit verbundenen kollektiven Erinnerungen der Koreaner, auf die der Künstler bei diesem Projekt referiert, ist für das lokale Publikum unvermeidlich bei der Werkinterpretation. Dieser Interpretationsrahmen verlor allerdings an Gültigkeit, als das Tanzfest-Projekt im Ausland mit dortigem Publikum fortgeführt wurde, z.B. im Charlottenborg Museum in Dänemark (Abb. 68), im De Appel Center for Contemporary Art, Holland (Abb. 69), bei der 1. Tirana Biennale in Albanien (Abb. 70) oder bei der 2. Fukuoka Triennale in Japan (Abb. 71). Stattdessen wurden Gastlichkeit und Gemeinschaftsbildung zentrale Themen des Kunstprojekts. Das

Jahr gründete er die „Democratic Republican Party“ und wurde als Präsident einer zivilen Gesellschaft gewählt. Die ohnehin sehr schwache Opposition wurde von ihm über die Presse diffamiert und als kommunistisch orientiert bezeichnet. So konnte er als Sieger aus der Wahl hervorgehen. Er blieb 16 Jahre lang Präsident in Südkorea. Vgl. Henderson 1968, S. 168-191.

⁴⁴⁰ Die starke Zentralregierung führte zwar zu einem schnellen wirtschaftlichen Wachstum des Landes, hemmte aber gleichzeitig die Demokratisierung der Gesellschaft durch die Unterdrückung politischer Gegner, gegen die sogar mit militärischen Mitteln vorgegangen wurde.

⁴⁴¹ Das 1976 eingerichtete „Ethik-Komitee für die öffentliche Kultur“ wurde zur Zensurinstanz, die entschied, welche Themen und Szenen über die Medien verbreitet werden durften. J. Yang 2007, S. 183.

⁴⁴² Die Regierung von Young-Sam Kim (1993-1998) wurde als Wechsel vom militärisch dominierten Diktatorsystem zur demokratischen Zivilregierung betrachtet. „Allein aufgrund der 30-jährigen Herrschaft der Militärdiktatur ist die Wahl eines zivilen Präsidenten als ein historisches Ereignis bewertet und so von der breiten Bevölkerung begrüßt worden.“ M. Kim 1999, S. 31.

⁴⁴³ Die Schule „Boramae Dance School“, die der Korean Association of Dance Sport untergeordnet ist, hat sich 1999 etabliert.

Grundkonzept der Fukuoka Triennale beispielsweise beruht auf der Kollaboration zwischen den Künstlern und dem lokalem Publikum⁴⁴⁴, wobei sich die emotionalen Berührungspunkte und die soziale Kommunikation zwischen diesen beiden Gruppen selbst als Kunst manifestieren sollte. Yeondoo Jungs Beitrag „AJIBI Dancehall“ zu dieser Ausstellung geht auf das Konzept von „Boramae Dance Hall“ zurück. Er lud 250 Profi- und Hobbytänzer aus der Gegend ein und fotografierte sie. Die einzelnen Porträts dienten ihm als Motive zur Weiterverarbeitung für die Tapeten, die bei der Triennale wiederum in einem Raum angebracht wurden. Anders als in „Boramae Dance Hall“, in dem die traumatischen Erinnerungen an die koreanische Geschichte mittels Verknüpfung von politischem und sozialem Hintergrund des Ortes mit den tanzenden Körpern angesprochen werden, fehlt hier ein konkreter Bezug zur lokalen Geschichte. Es wird nur darauf hindeutet, dass die lokale Kultur Japans wie Koreas keine getrennte Ordnung, sondern an sich schon ein transnationales Konglomerat ist, indem der „westliche“ Paartanz als festes Alltagsritual demonstriert wird. Das ursprünglich auf einer Tanzveranstaltung basierende fotografische Werk „Boramae Dance Hall“ gewinnt den Charakter eines Happenings bei der Ausstellung „AJIBI Dance Hall“ in Fukuoka, bei deren Ausstellungseröffnung die Begegnung von lokalen Tänzern und ein gemeinsames Tanzen stattfand. Die Arbeit „AJIBI Dance Hall“⁴⁴⁵, die eine Zusammenkunft verschiedener Tanzschulen eines Ortes im Kunstraum ermöglicht, deutet ausserdem auf die mögliche Funktion des Museums als Begegnungsort, und das soziale Networking und die zwischenmenschliche Interaktion als offene Kunstform hin. Auf den Wegfall der lokalpolitischen Aspekte in der globalen Rezeptionssituation wird im nächsten Kapitel näher eingegangen.

⁴⁴⁴ Die „Art Exchange Programs“, die seit der Gründung der Fukuoka Triennale als Basis der Ausstellung konzipiert wurden, ermöglichen den Teilnehmern durch das Künstlerresidenzprogramm das Bilden eines Netzwerks innerhalb der Kunstszene auf lokaler Ebene. „As in the previous exhibition, Art Exchange Programs were held during the 2nd Fukuoka Triennale. The Art Exchange Programs see participating artists invited to Fukuoka for a period of 3 weeks during the duration of the Triennale and, through activities such as work produced during their stay, workshops, performances and Artist Talks, a variety of art-related exchange is carried out. The purpose of the program is not that people may merely observe the exhibited works but, from exchange with the visiting artist, they may get an easier and deeper understanding of the themes and aims of the exhibition and, above all, that they may closely experience contemporary Asian art.“ Vgl. Kat. Ausst. Fukuoka 2002, S. 5.

⁴⁴⁵ Zum Entstehungsprozess der „AJIBI Dance Hall“ siehe: Kat. Ausst. Fukuoka 2002, S. 52.

4.6. Local Topics in a Global Language. Die Verbindung zum ethnographischen künstlerischen Verfahren und zur postkolonialistischen Theorie bei Yeondoo Jung

Arjun Appadurai benutzt den Begriff „Ethnoscapes“, um transnationale und interkulturelle Phänomene zu beschreiben, die aufgrund der beschleunigten Globalisierung zu Änderungen der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen sowohl auf nationaler und lokaler als auch auf globaler Ebene führten.⁴⁴⁶ „Ethnoscapes“ lassen sich als „landscapes of group identity“⁴⁴⁷ bezeichnen, die nicht mehr räumlich oder territorial zugeordnet werden können, sondern durch intersubjektive Kommunikation entstehen. Gemeinschaftsbildung findet z.B. durch die Nutzung sozialer Medien oder im Rahmen temporärer Veranstaltungen statt. In einem ähnlichen Sinne wie Andersons „imagined communities“⁴⁴⁸ konzentriert sich Appadurai auf den Aspekt der Imagination als soziale Praxis, denn „sie ist in ungezählten Variationen Motor für die Gestaltung des gesellschaftlichen Lebens vieler Menschen in vielerlei Gesellschaften.“⁴⁴⁹ Er ist der Meinung, dass auf der medialen Ebene zum Ausdruck gebrachte Vorstellungen und Ideen zum zentralen Gegenstand der ethnographischen Forschung werden sollten, da gerade die Vorstellungskraft eine enorm wichtige Rolle bei der Gründung und Herstellung einer gemeinsamen Identität spielt.

In allen Gesellschaften gehörte die Imagination in bestimmter kulturell organisierter Form – als Träume, Lieder, Phantasien, Mythen und Geschichten – zum festen Bestandteil der jeweiligen Gesellschaft. Im heutigen sozialen Leben aber hat die Imagination eine eigentümliche, zusätzliche Wirkung erhalten. Mehr Menschen als je zuvor, in mehr Teilen der Welt als zuvor ziehen heute mehr Variationen ‚möglicher‘ Leben in Betracht als je zuvor. Eine wesentliche Quelle dieser Veränderung ist in der Existenz und Rolle der Massenmedien zu sehen.⁴⁵⁰

Allerdings lässt Appadurai noch die Beurteilung offen, welche Rolle der globalisierten Popkultur in den Massemedien bei der Entstehung von Lokalität zukommt.⁴⁵¹

Eine Reihe der heutigen ethnologischen Untersuchungen zeigen, ganz im Sinne von Appadurai, die Möglichkeit der Neuprägung und Ausbildung von ethnischer Identität⁴⁵²

⁴⁴⁶ Appadurai 2003, S. 25-48.

⁴⁴⁷ Appadurai 1996, S. 48.

⁴⁴⁸ Anderson 2006, S. 5-7.

⁴⁴⁹ Appadurai 1998, S. 22.

⁴⁵⁰ Ebd., S. 21.

⁴⁵¹ Ebd., S. 24.

⁴⁵² Zur Definition der „Ethnicity“ und der Rolle der ethnischen Gruppen in der Gesellschaft sagt Gillespie folgendes: „For example, in some uses ethnicity is linked with a ‘building’ metaphor which suggests that ethnic identity is something self-constructed, achieved, the product of a collective transformation“. Gillespie beschreibt die ethnische Gruppe als „a symbolic force with the power to affirm identities and

im Prozess der kollektiven Rezeption von populären Filmen oder Musik auf. Marie Gillespies Untersuchung der punjabischen Jugendkultur in Southhall (West London) in „Television, Ethnicity and Cultural Change“ betrachtet Fernsehen als eine Plattform für transkulturelle Erfahrungen und Konflikte. Die ethnische Identität der punjabischen Jugend in den 90er-Jahren in London entstand, gemäss der Studie von Gillespie, durch eine metaphorische und imaginäre Verbindung zwischen der Alltagskultur in Southhall und „the symbolic community of the televised fiction“, wie sie in der australischen Seifenoper „Neighbours“ (Australien, 1985) dargestellt wurde. Konkret werden diese zwei Welten z.B. durch das in der Seifenoper zentrale Narrationselement „Gossip“ vernetzt.⁴⁵³ Durch das Zitieren und die Nachahmung der medialen Bilder und Charaktere stellen die Rezipienten von „Neighbours“ eine Verbindung zwischen ihrer erlebten alltäglichen Welt und einer imaginierten medialen Welt her, um sich selbst und ihre Gruppenidentität zum Ausdruck zu bringen.⁴⁵⁴ Gillespies Analyse des Verhältnisses zwischen Vorlage und „Reproduktion“ zeigt, dass einzelne Imitationshandlungen sich in vielfältiger Form ausprägen. Die Aneignungsakte, die durch hybride Mischungen gekennzeichnet sind, belegen, dass der mediale Konsum der „westlichen“ Kultur nicht eine einheitliche Beeinflussung bewirkt, sondern Dialogsituationen innerhalb der Jugendgruppe herbeiführt, in der die Bilder und Narrationen der ursprünglichen Vorlagen übersetzt, adoptiert, kritisiert und neu interpretiert werden.

Diese ethnographische Forschungsmethode, die die Identitätskonstruktion eines Milieus bei der Vernetzung von medialen und realen Bereichen untersucht, bildet den Ausgangspunkt von Yeondoo Jungs Kunst. Auch Hal Fosters Theorie „the artist as ethnographer“ muss im Zusammenhang mit Jungs Werk berücksichtigt werden, die in Analogie zu Walter Benjamins „the artist as producer“ vorschlägt, die Rolle des Künstlers als Ethnograf zu betrachten, da die heutige Gesellschaft durch die Konkurrenzbeziehung unterschiedlicher Kulturen geprägt ist.⁴⁵⁵

mobilise populations positively, for example in forms of defiant cultural revivalism, renewal and re-creation.” Gillespie 1995, S. 9.

⁴⁵³ Ebd., S. 142-149. Vgl. H. Shin 2009.

⁴⁵⁴ „It is precisely because viewing and discussing *Neighbours* is a socially shared act and experience that young people can draw upon it collectively to make sense of their own lives. [...] So as far as substance or content is concerned, three thematic areas dominate in young people’s talk about their viewing: family and kinship relations, romance and courtship rituals, and neighbourly relations in the ‘community’. In exploring these relations in *Neighbours* and contrasting the forms they take with their own experience, young people are actively and creatively negotiating the most important sources of social tensions in their lives.“ Vgl. Gillespie 1995, S. 149.

⁴⁵⁵ Foster 1996, S. 180.

He (Foster) claims that the artist must resolve the artist/producer contradiction and explains that in this new artist as ethnographer paradigm the subject has now changed from the subject in Benjamin's essay to one defined in terms of cultural identity (cultural and/or ethnic other) rather than in terms of economic relations. Therefore displacing the social with the cultural or the anthropological.⁴⁵⁶

Viele Künstler bedienen sich nach den 90er-Jahren ethnologischer Forschungsmethoden, wie z.B. der Feldforschung und des archivalischen Sammelns, um sich aktiv mit anderen Kulturen auseinanderzusetzen und so die eigene Rolle in der Gesellschaft definieren zu können.⁴⁵⁷ „The work of Susan Hiller, Mark Dion and Christian Boltanski are examples of artists who work with fragments with and between cultures and are interested in taxonomy and collecting, which are also tools used in ethnographic practice for archiving and presenting work.“⁴⁵⁸ Die häufige Anwendung der ethnographischen Methoden und die Praxis in der zeitgenössischen Kunst hängen eng mit dem Künstlerstatus als Reisender auf der globalen Ebene im Rahmen der Residenzprogramme und Einladungen in die internationalen Biennalen zusammen.⁴⁵⁹

Auch die Positionierung von vielen Biennalen als kritischer Spiegel der lokalen Gesellschaft trug dazu bei, dass der fremde Blick in die eigene Gesellschaft und neue soziale Fragestellungen der Künstler zunehmend ausgestellt wurden. Hinsichtlich dieses globalen Kunstdrends wurde Yeondoo Jung von Yuko Hasegawa, der Chefkuratorin des Museum of Contemporary Art Tokyo und Jury-Mitglied der Shanghai Biennale 2002, auch als „urbaner Anthropologe“ bezeichnet.⁴⁶⁰ Folgt man Hasegawas Beobachtung aus der ethnographischen Sichtweise, kann man daraus schliessen, dass Jungs Arbeiten auf globaler Ebene als Auseinandersetzung mit verschiedenen kulturellen Identitäten zur Geltung kommen. Die Konstruktion und die Geschichte des kollektiven Gedächtnisses einer Gesellschaft werden in Jungs Arbeiten mit den ethnographischen Methoden wie Dokumentation von sozialen Ritualen und durch Feldarbeit bewusst gemacht. Seine Kunst spricht sozusagen „local topics with a global language“ an. Während die Arbeiten, die sich thematisch mit der koreanischen Gesellschaft auseinandersetzen, von

⁴⁵⁶ Vgl. Bailey, online verfügbar unter: http://www.lizbailey.org.uk/painting_pages/essay_pages/artist_as_anthropologist.htm (Stand: 05.06.2014).

⁴⁵⁷ Foster 2004, S. 3-22.

⁴⁵⁸ Bailey, online verfügbar unter: http://www.lizbailey.org.uk/painting_pages/essay_pages/artist_as_anthropologist.htm (Stand: 05.06.2014).

⁴⁵⁹ „Who in the academy or the art world has not witnessed [...] these flâneries of the new nomadic artist?“ Foster 1996, S. 180.

⁴⁶⁰ Vgl. Nakas 2005, S. 91.

fundiertem Backgroundwissen über die politischen und sozialen Gegebenheiten geprägt sind und multiple Aspekte der lokalen Kultur erläutern, bleibt die motivische Übertragung auf andere Länder, in denen der Künstler sich im Rahmen von Ausstellungsprogrammen aufhält, dem kurzzeitigen künstlerischen Research überlassen.⁴⁶¹ Die serielle Fortsetzung des Werks „Boramae Dance Hall“ zu „AJIBI Dance Hall“ betont zwar die globale Verbindung zur Alltagskultur, aber der lokalspezifische Aspekt der Interpretation wird dadurch geschwächt.

Ein weiterer Grund für die globale Anerkennung seiner Kunst besteht in der Anwendbarkeit der global verbreiteten postkolonialistischen Theorie von Homi Bhabha als Grundlage zum Verständnis seiner Arbeiten: Da bei ihm eine Mischform in Bezug auf das Verhältnis zwischen Imitation und Identität kennzeichnend ist, kann eine Brücke zu Homi Bhabhas Verständnis von „Hybridität“ und „Zwischenraum“ geschlagen werden.⁴⁶² Bhabha thematisiert den Begriff der „ambivalenten Mimikry“⁴⁶³ im Kontext des Kolonialismus als subversives soziales Verhalten, wobei die Diskrepanz zwischen den ursprünglichen Erscheinungsformen und ihrer Ausführung in der Nachahmung deutlich gemacht werden soll. Er plädiert für „eine Form von Negation, die nicht danach strebt, die Fülle des Menschen zu enthüllen, sondern danach, seine Repräsentation zu manipulieren“.⁴⁶⁴ Bhabhas Begriff der Mimikry im Sinne der Maskierung und des ambivalenten Spiels mit „Identitätsmustern“⁴⁶⁵ entspricht genau Jungs Imitationskonzept des Pastiche als kulturelle Praxis.

In Jungs frühen fotografischen Werken wurden die Porträtierten in der gleichen Bildkomposition erst in ihrem realen Zustand und danach in ihrer fantasierten Welt aufgenommen und als Vorher-Nachher-Bild gezeigt.⁴⁶⁶ Die Fotoserie „Bewitched“ (2001), die persönliche Zukunftswünsche der Porträtierten mit einfachen Bühnensmitteln visualisiert (Abb. 75), die Fotos der Serie „Wonderland“ (2005), die nach der zeichnerischen Umsetzung der Träume von Kindern theatralisch inszeniert wurden

⁴⁶¹ Vgl. Bailey, online verfügbar unter: http://www.lizbailey.org.uk/painting_pages/essay_pages/artist_as_anthropologist.htm (Stand: 05.06.2014).

⁴⁶² Vgl. Bhabha 2000, S. 336-337.

⁴⁶³ Siehe dazu: Vorwort von Elisabeth Bronfen in Bhabha 2000, S. 13.

⁴⁶⁴ Ebd., S. 13.

⁴⁶⁵ Auch in ihrem Vorwort zum Buch „Verortung der Kultur“ versteht Elisabeth Bronfen den Begriff der Mimikry im Sinne der Maskierung. Bhabha 2000, S. 13.

⁴⁶⁶ Diesen Ausdruck der Differenz zwischen Wunsch und Realisierung bezeichnet der Kritiker E Jung Ban als essentiell für Jungs künstlerische Praxis. Vgl. Ban 2008.

(Abb. 76), und die Installation „Handmade Memories“ (2008), die nach den Interviewaussagen älterer Menschen deren wichtige Jugenderinnerungen ins Szene setzt (Abb. 77)⁴⁶⁷, machen auf die Unterschiede zwischen persönlichen Erzählungen und medialen (bildlichen, filmischen und theatralischen) Repräsentationen aufmerksam. So stellt der Künstler Narrationen von individuellen Wünschen, Erinnerungen und Träumen ihren bildlichen Darstellungen als etwas Fremdes gegenüber.⁴⁶⁸ Wie bereits vielfach festgestellt wurde, geht es hier weder um die Fiktionalisierung des Alltags in den Medien⁴⁶⁹ noch um die Parodie gängiger Traumotive.⁴⁷⁰ Die fotografierte Bühne ist ein „Zwischenraum“, in dem die fiktiven Erzählungen und lebensweltlichen Diskurse ineinandergreifen und eine neue Realitätsebene durch die schauspielerische Handlung der Beteiligten entsteht. Es ist ein mögliches Wirklichkeitsmodell oder eine „alternative Realität“, die die „faktische Realität“ in Frage stellt.⁴⁷¹ Wie die Bedingung des Realen von Jean Baudrillard („das, wovon man eine äquivalente Reproduktion herstellen kann“) voraussetzt, ist das Reale für Yeondoo Jung eine Perspektive und eine gedankliche Konstruktion.⁴⁷²

Jungs Arbeit thematisiert die komplexe Beziehung zwischen global zirkulierenden Bildern und ihrer lokalen Aneignung im lebensweltlichen Kontext, wobei der Künstler durch die Erschaffung einer szenischen Ebene des Nachahmungsakts die „alternativen Realitäten“ seiner Zeitgenossen dokumentiert. Mit dem Unterschied zwischen Wunsch und Realisierung beim imitatorischen Akt, den Bhabha als „Ambivalenz der Mimikry“ bezeichnet, wird in den Werken Jungs die Imitation als diskursives Feld

⁴⁶⁷ Yukie Kamiya nennt den Künstler „Dreamweaver“, da der Künstler persönliche Träume und Erinnerungen durch mediale Visualisierung in Erfüllung gehen lässt. „The work was certainly effective in bringing unrelated people together through the network engendered with care by this artist, and in creating a happy encounter that would not have happened otherwise.“ Kamiya 2004, S. 70-74.

⁴⁶⁸ Zu den Themen Traum, Erinnerung und Imagination in Jungs Werk siehe auch: S. W. Kim 2009, S. 44; Choi 2006, S. 164-169.

⁴⁶⁹ Vgl. Farell 2007, S. 3; Kang, online verfügbar unter: http://www.yeondoojung.com/texts_view.php?no=3 (Stand: 10.08.2010).

⁴⁷⁰ Vgl. Ban 2008.

⁴⁷¹ Die Begriffe „alternative Realität“ und „faktische Realität“ von Angelika Nollert, die sie im Zusammenhang mit der Ausstellungsanalyse zur „Documenta 11“ einander gegenüberstellte, wurden hier übernommen. Nollert 2002, S. 127.

⁴⁷² Baudrillard 1982, S. 116. Vgl. auch: Nollert 2002, S. 127. Han-Seung Ryu, der Kurator des National Contemporary Museum of Art in Seoul, der gemeinsam mit Jung die Ausstellung „Memories of You“ durchführte, nennt diese Tendenz, die ein Kunstwerk zur Darstellung eines alternativen Wirklichkeitsmodells nutzt, „romanhafte Kunst“. Er stellt einen Zusammenhang zwischen Jungs Kunst und den Arbeiten von Kyunghwa Ham, Hwayoung Park und Yunyoung Park her. Vgl. Ryu 2009, S. 36.

hervorgehoben, in dem das „Wechselspiel zwischen Maske und Identität, Bild und Identifikation“⁴⁷³ stattfindet.

Die Werkanalyse konzentrierte sich auf den Imitationsaspekt, insbesondere auf dessen Facettenreichtum, der die Arbeiten von Yeondoo Jung auszeichnet. Seine Methode der Wiederaufnahme von bekannten filmischen Bildern, Techniken und Stilen aus dem Hollywoodfilm der 50er-Jahre wurde zuerst im lokalen Diskurs der 90er-Jahre verortet, der aus der Debatte um Koreas historische Entwicklung der Modernisierung hinsichtlich der kulturellen Globalisierung seiner lokalen Identität im postkolonialen Zeitalter bestand. Die Relevanz der postkolonialistischen Theorie, insbesondere die Homi Bhabhas, für Jungs Werk und seine Anwendung der ethnographischen Untersuchung als künstlerisches Verfahren auf globalen Ausstellungen zeigen Widersprüche, Überschneidungen und Verschmelzungen von lokalem und globalem Diskurs auf der Rezeptionsebene.

⁴⁷³ Bhabha 2000, S. 94.

5. Das Irritationsspiel mit Körper und Sprache – Übersetzung bei Ming Wong

Auf der Erde von heute müssen gewisse Menschen der Homo-Hegemonie dominanter Sprachen weichen und die Sprache der Herren, des Kapitals und der Maschinen erlernen, müssen sie ihr Idiom verlieren, um zu überleben oder um besser zu leben. Es ist eine tragische Ökonomie, jeder Rat ist unmöglich.⁴⁷⁴

5.1. Remakes-konzepte Ming Wongs im lokalhistorischen Kontext

5.1.1. Zusammenhang von „Four Malay Stories“ (2005), „Life of Imitation“ (2009), „In Love for the Mood (2009)

Ming Wongs Beitrag für den singapurischen Pavillon bei der 53. Venedig-Biennale 2009 besteht in der Umgestaltung des Palazzos Michiel del Brusà in Cannaregio (Abb. 78) in ein Kino. Die Räume wurden von ihm in Lobby, Kinokasse und drei Kinosäle verwandelt (Abb. 79). Seine Videoinstallationen befanden sich in den nummerierten Kinosälen, während in der Eingangshalle und im Korridor die Archivmaterialien der Wang Han Min Collection, die die malaysische Filmgeschichte der 50er- und 60er-Jahre dokumentiert, und Filme von Sherman Ong über die damalige Filmindustrie in ein simuliertes Kino integriert wurden. Grossformatige Filmplakate des singapurischen Plakatmalers Neo Chon Teck kündigen Ming Wongs Videowerke als aktuelles Kinoprogramm an und Ming Wongs Fotoserie „Filem-Filem-Filem“, für die er mit der Polaroid-Kamera seine eigenen digitalen Aufnahmen von alten heruntergekommenen Filmstudios und Kinos aus dieser Zeit abfotografierte, werden präsentiert. Dadurch wird zusätzlich eine nostalgische Stimmung erzeugt, die das goldene Zeitalter des „Nationalkinos“⁴⁷⁵ (Abb. 80) heraufbeschwört. Der Biennale-Kurator Tang Fu Kuen⁴⁷⁶ schlug vor, Ming Wongs

⁴⁷⁴ Derrida 2003, S. 55.

⁴⁷⁵ Singapur war in den 1950er- und 1960er- Jahren, bis zur Beendigung der Föderation mit Malaysia, die zentrale Produktionsstätte des malaysischen Kinos. Nach einem Referendum 1962 wurde Singapur Malaysia angeschlossen und erlangte ab dem 1. September 1963 vom Vereinigten Königreich seine Unabhängigkeit. Die wachsende Spannung zwischen chinesischen und nicht-chinesischen Einwohnern führte im Herbst 1964 zu einer heftigen Auseinandersetzung. Die von der PAP (People's Action Party) gestellte Regierung, geführt von Lee Kuan Yew, und die Föderationsregierung in Kuala Lumpur, geführt durch die United Malays National Organisation (UMNO), gerieten in einen Interessenskonflikt, als die PAP ausserhalb von Singapur immer mehr politische Anhänger gewann. Die Befürchtungen der UMNO, dass die PAP sich auf ganz Malaysia ausweiten könnte, bewegte die UMNO zum Ausschluss Singapurs aus der Föderation. Malaysia deklarierte am 9. August 1965 Singapur zum unabhängigen Staat. Vgl. Mackay 2010, S. 70.

⁴⁷⁶ Tang Fu Kuen, geboren 1974, ein singapurischer Kurator und Theaterautor, bekannt durch seine multidisziplinären Kunstshows in Asien und Europa, war der Direktor des Bangkok Fringe Festivals von 2004 bis 2007 und ein Programmberater für das Singapore Arts Festival und das Indonesian Dance Festival. Ming Wong lernte ihn kennen, als er nach seinem Studium an der Nanyang-Universität als Theaterautor arbeitete.

künstlerische Arbeiten in den geschichtlichen Kontext einzubetten und so entstand eine Zusammenschau mit dem Originalmaterial, mit Werken des damaligen Filmplakatmalers und eine fotografische Dokumentation des ehemaligen Kinobetriebs.⁴⁷⁷ Tang Fu Kuen, der bereits einige Jahre zuvor mit der Erforschung des Nationalkinos begann, begründet sein Interesse wie folgt:

This cultural phenomenon (Malay cinema in Singapore) birthed in an epoch of rapid modernity, de-colonisation and nation-building struggle. Multiple worlds co-existed then where language, gender, appearance and traditions were continually negotiated. Cinema was the site par excellence that captured the complex relations and knowledge production during the era of flux and change.⁴⁷⁸

Diese Lesart des Films als Text über sprachliche, gender- und identitätsbezogene Veränderung und Konstituierung faszinierte nicht nur Tang Fu Kuen, sondern auch Ming Wong, der sich bereits 2005 im Rahmen seiner Arbeit „Four Malay Stories“ mit dem malaysischen Kino und dessen Bezug zur jüngeren Geschichte Singapurs auseinandersetzte. In den malaysischen Filmen der 50er- und 60er-Jahre sahen sie die Repräsentation der Begegnung und des Umgangs mit einer sich modernisierenden Gesellschaft angesichts des Beginns der kapitalistischen Strukturen und der damit einhergehenden kulturellen Verwestlichung.

Ming Wongs Beiträge basieren einerseits auf der historischen Reflexion über die nationale Identitätstransformation während dieser Modernisierungsphase und andererseits auf der Untersuchung des komplexen Verhältnisses zwischen Sprache und Identität im sozialen Kontext. „Four Malay Stories“ (2005, Abb. 81) und „Life of Imitation“ (2009), eine Nachinszenierung zentraler Szenen aus „Imitation of Life“ (Douglas Sirk, USA, 1956), stellen einen Bezug zwischen Mings Wongs kritischer Auseinandersetzung mit der gegenwärtigen ethnischen Politik und den Filmen der 50er- und 60er-Jahre her. Seine Arbeit „In Love for the mood“ (2009) hingegen zeigt in einer Kombination aus Making-of und Reinszenierung einer Szene des Films „In the Mood for Love“ (Wong Kar Wei, Hongkong, 2000) das Verhältnis zwischen dem Akt der performativen Wiederholung und der Identitätsproblematik in selbstreflexiver Weise auf. Diesen drei Werken liegt ein ähnliches Konzept zugrunde: Durch den Austausch der ethnischen Gruppe und den Wechsel zwischen weiblicher und männlicher Rolle wird der Transformationsprozess spielerisch sichtbar gemacht.

⁴⁷⁷ Siehe Interview mit Ming Wong im Anhang, S. 260.

⁴⁷⁸ Tang 2009, S. 9.

5.1.2. „Four Malay Stories“ (2005), „Life of Imitation“ (2009), „In Love for the Mood (2009): Rollenverkörperung, Dopplung und Spiegelung als historische Reflexionsmethode

„Four Malay Stories“ ist in der Ausstellung als wichtigster Beitrag zum Thema „nationales Kino“ zu betrachten, denn dieses Werk stellt den Bezug zu den Filmen des damals bekanntesten malaysischen Regisseurs P. Ramlee her, indem der Künstler die Rollen von 16 verschiedenen Figuren aus vier verschiedenen Ramlee-Filmen verkörpert.⁴⁷⁹ Ramlee, eine dominante Figur in der frühen malaysischen Filmgeschichte, nahm nicht nur als Schauspieler, Autor und Regisseur grossen Einfluss auf die Filmszene, er war auch als Sänger und Liedermacher tätig und wurde zur Ikone der frühen malaysischen Kinogeschichte.⁴⁸⁰ Vor seinem frühen Tod im Alter von 44 Jahren drehte er 65 Filme, von welchen Ming Wong „Semerah Padi“ (The Village of Semerah Padi, 1956)⁴⁸¹, „Labu dan Labi“ (Labu and Labi, 1962)⁴⁸², „Ibu Mertua Ku“ (My Mother-in-Law, 1962)⁴⁸³ und „Doctor Rushdi“ (1971, Abb. 82)⁴⁸⁴ auswählte, und dabei auf vier

⁴⁷⁹ Zu P. Ramlees Filmästhetik, insbesondere seine Affinität zu der Gruppe ASAS 50, die in Anlehnung an den Realismus eine gesellschaftskritische Literaturbewegung anführte, siehe: Aljunied 2002, S. 103.

⁴⁸⁰ Vgl. Muhammad 2010, S. 17-18.

⁴⁸¹ „Semerah Padi“ (The Village of Semerah Padi, 1956) handelt von einem Mann, der mit der Partnerin seines Freundes schläft. Die Unvereinbarkeit seines Verhaltens mit den Regeln der Religion des Islam führt dazu, dass die Dorfgemeinschaft die beiden zu einer schweren körperlichen Strafe verurteilt. Gespielt von P. Ramlee, Nordin Ahmad und Saadiah gilt dieser Film als eine frühe Form des malaysischen Films, die sich vom indischen Einfluss abwandte und sich auf erzieherischer Weise der filmischen Umsetzung muslimischer Themen widmet. In den 50er-Jahren waren die Grundsätze dieser Religion als soziale Norm in Malaysia noch nicht durchgesetzt. Ming Wongs Nachinszenierung konzentriert sich auf die Bestrafungsszene, in der die Perspektiven der beiden Hauptfiguren, des Dorfrichters und des betrogenen Freundes, dargelegt werden.

⁴⁸² Die Komödie „Labu dan Labi“ (Labu and Labi, 1962) handelt von einem Koch und einem Chauffeur, die für einen reichen, aber geizigen Industriellen arbeiten und sich beide in dessen schöne Tochter Mariani verlieben. Da sie wegen ihres sozialen Stands und ihrer fehlenden Intelligenz – die beiden werden wegen ihren Dummheiten von ihrem Chef Haji Bakhil immer wieder körperlich bestraft – bei der Tochter ihres Chefs nicht gut ankommen, träumen sie von einem besseren Leben. Der Film beinhaltet mehrere Traumsequenzen, in denen die Protagonisten angesehene Berufe ausüben, z.B. als Arzt, Sheriff oder Richter, und die schöne Mariani zur Braut nehmen. Die idealisierte Vorstellung vom Leben der Reichen und Schönen wird durch die Referenz auf Hollywood-Filme wie „Tarzan“, „Jesse James“ und „Robin Hood“ ausgedrückt. Die Freundschaft zwischen Labu und Labi wird im Lauf des Films infrage gestellt, da sie sich in einem Wettstreit befinden. Die emotionale Spannung zwischen dem Arbeitgeber und den Angestellten und die harte Konkurrenzsituation, die neue Phänomene der malaysischen Gesellschaft seit der Einführung der westlichen Marktwirtschaft sind, werden zum Hauptthemen des Films.

⁴⁸³ „Ibu Mertua Ku“ (My Mother-in-Law, 1962) ist eine tragische Liebesgeschichte zwischen Sabariah, der Tochter einer reichen Familie, und dem mittellosen Saxophonisten Kassim Selamat. Die Geschichte spielt in den 60er-Jahren in Singapur und Penang. Sabariahs Mutter Nyonya Mansoor verlangt von ihrer Tochter die Heirat mit Dr. Ismadi, einem Augenarzt, und droht mit Enterbung, falls Sabariah nicht auf die Liebe zu Kassim verzichtet. Trotz dieser Drohung heiratet Sabariah den armen Musiker, die Ehe der beiden zerbricht jedoch durch einen Trick von Mansoor. Sie täuscht Kassim den Tod ihrer Tochter vor, worauf Kassim durch das endlose Weinen um Samariah erblindet. Er macht schliesslich als Musiker Karriere und wird als blinder Saxofonist landesweit bekannt. Sabariah, auch von der Mutter betrogen, heiratet Dr. Ismadi. Eines Tages besucht Sabariah ein Konzert von Kassim und so erfährt sie von der Intrige ihrer Mutter. Sie bittet Dr. Ismadi, Kassim von seiner Blindheit zu befreien. Nach der erfolgreichen Operation erfährt Kassim die Wahrheit und entschliesst sich aus Wut und Enttäuschung dazu, die Realität nicht

verschiedene Gattungen zurückgriff: Komödie, Historienfilm, Melodram und sozialkritischer Kriminalfilm. Auf diese Weise konnte er unterschiedliche zeittypische Charaktere aus heterogenen sozialen Schichten präsentieren.⁴⁸⁵ Ramlee und seine filmischen Figuren versinnbildlichen den Zeitabschnitt Singapurs vor der Unabhängigkeit von Malaysia. Die Grossstadt Singapur war damals das Zentrum der malaysischen Filmindustrie, die in den 50- und 60er-Jahren mit ihrem Studiosystem die Produktion und den Vertrieb der Filme vorantrieb. Studios wie Shaw Brothers Malay Film Production und Cathay Keris Film, die jeweils weit über 100 Filme herstellten, gehörten zu den wichtigsten in Singapur. Sie mussten jedoch in den späten 60er-Jahren durch die Probleme mit den Gewerkschaften und die Abspaltung von Malaysia ihren Betrieb einstellen.⁴⁸⁶ In den 50er-Jahren erlebte Singapur auf politischer Ebene eine sehr bewegte Zeit: Die Debatten über die Probleme der ethnischen Minderheiten und über soziale Ungerechtigkeit aufgrund von Schichtzugehörigkeit, Einkommen, Sprache und Religion wurden immer hitziger.

Greatly affected by the Malayan Union episode, large numbers of Malays in Singapore became more active in the public sphere than ever before. Various organizations which articulated a plethora of interests mushroomed in the cosmopolitan colony. Issues of class divisions, identity, belonging, culture, religion and language were contested, leading to rise of polemics and tensions between various ethnic groups on the island. Contrastingly, in the realm of everyday life, food shortages, diseases, unemployment, vices and violence came to a height. Malays who were mainly lowly educated and engaged in fishing, poultry rearing and crop industries had to absorb such ever-increasing challenges in the post-war era.⁴⁸⁷

Der schnelle gesellschaftliche Wandel in der malaysischen Gesellschaft kam in Ramlees Filmen zum Ausdruck. Sie spiegelten nicht nur die sprachliche, kulturelle und religiöse Entwicklung Singapurs wider, er kreierte in ihnen Figurentypen, die als repräsentativ für die Bevölkerungsstruktur Singapurs galten. Diese Charaktere waren z.B. der derbe Mann aus der Arbeiterklasse, der reiche geizige Opportunist, die emanzipierte malaysische Frau, der mittellose Künstler, der Gangster, der westlich orientierte Arzt aus

sehen zu wollen. Er sticht sich mit einer Gabel die Augen aus. Ming Wong setzt diese Schlüsselszene des Films ins Zentrum seiner Reinszenierung. Ausserdem wurde sie als Motiv für das Plakat von „Four Malay Stories“ übernommen.

⁴⁸⁴ Die Kriminalgeschichte „Doctor Rushdi“ (1971) macht im Stil des Film Noir auf immer häufiger vorkommende gesellschaftliche Phänomene wie Fremdgehen, freie Liebe, Ehebruch und Versicherungsbetrug aufmerksam. Indem Dr. Rushdis Frau ihre Sexualität frei auslebt, ruiniert sie das soziale Ansehen des Arztes, der dann seine Frau und ihren Liebhaber (seinen besten Freund) ermordet und sich daraufhin ständig auf der Flucht befindet. Das Eingeständnis des Fremdgehens, die Morde und die Fluchtszene, in der P. Ramlee als Dr. Rushdi endlos durch die Dunkelheit irrt, werden bei Ming Wongs Remake nacheinander gezeigt.

⁴⁸⁵ Siehe Interview mit Ming Wong im Anhang, S. 262.

⁴⁸⁶ Viele malaysische Filmemacher und Schauspieler wechselten ab 1963 ihren Wohnsitz nach Kuala Lumpur, da die singapurischen Studios 1972 schlossen. Vgl. Muhammad 2010, S. 14-15.

⁴⁸⁷ Aljunied 2005, S. 7.

der Mittelklasse und der strenggläubige Muslim.⁴⁸⁸ Ming Wong wählt diese als Motive für seine Arbeiten aus und verkörpert in seinen Remakes alle diese Charaktere selbst. Seine Szenenauswahl konzentriert sich auf die von Ramlee inszenierten typischen Konfliktsituationen, die aus den Spannungen zwischen den verschiedenen Gesellschaftsschichten und ethnischen Gruppen hervorgehen.⁴⁸⁹

In „Four Malay Stories“ geht es weniger um den detailgetreuen Nachbau von Ramlees *Mis en Scène* als vielmehr um das Hervorheben von Szenen, die Ming Wong als stereotypisch oder ikonisch in Bezug auf die singapurische Gesellschaft betrachtet. Die Szenen aus Ramlees Schwarz-Weiss-Filmen werden auch in Wongs Nachinszenierung in schwarz-weiß gehalten, aber ohne Requisiten und Kulissen nachgedreht, um den Schwerpunkt auf die Figurenkonstellation und die Dialoge zu legen. Da Wong alle Rollen selbst übernimmt, werden Gruppeneinstellungen bewusst reduziert und die Figuren, vorwiegend isoliert und in Nahaufnahme gezeigt. Wie Ming Wong beim Interview⁴⁹⁰ äusserte, zielt diese Arbeit auf die Mehrschichtigkeit der Betrachterreaktionen ab. In erster Linie ist sie für ein breites Publikum angelegt (sowohl nationales als auch internationales) und bietet dadurch, dass der Film an einen auf Video aufgenommenen Sprachkurs erinnert, einen Interpretationszugang, denn die mehrmals wiederholten Szenen wirken wie Aufnahmen von Proben. Da der chinesischstämmige Künstler die malaysische Sprache kaum beherrscht, spricht er die Dialoge wieder und wieder, bis seine Aussprache authentischer wirkt. Indem er den sprachlichen und gestischen Ausdruck des „typischen“ modernen malaysischen Singapurers⁴⁹¹ wiederholend imitiert, versucht er, sich in die Lage der dargestellten Figuren zu versetzen. Für das singapurische Publikum entsteht durch die Szenenauswahl eine zusätzliche Wirkungsebene: Das kollektive Gedächtnis wird angesprochen, indem beim Betrachter die Verknüpfung mit auf nationaler Ebene abgespeicherten Bildern hergestellt wird. Die beispiellos brutale Szene aus Ramlees „Ibu Mertau Ku“, in dem die Hauptfigur Kassim sich mit einer Gabel in die Augen sticht und von seiner Antagonistin der entsetzte Schrei „Allah Kassim“ ausgestossen wird, sind in Singapur allgemein bekannt und fanden

⁴⁸⁸ Zur Modernität als Thema bei P. Ramlee siehe: Aljunied 2005, S. 12.

⁴⁸⁹ Im Zentrum der Szenenauswahl stehen die mit der Modernisierung der Gesellschaft einhergehenden Konfliktsituationen. Vgl. Tang 2009, S. 9.

⁴⁹⁰ Siehe Interview mit Ming Wong im Anhang, S. 261.

⁴⁹¹ Tang 2009, S. 9-10.

Einzug in die Alltagssprache.⁴⁹² Die erotische Szene in „Dr. Rushdi“, die mit der Darstellung eines nackten Körpers für Furore sorgte, stellt Wong in einer sich wiederholenden Nahaufnahme nach und appelliert an kollektiv vorhandene Erinnerungen des singapurischen Publikums.⁴⁹³

Trotz seines dargestellten Bemühens um die Optimierung des sprachlichen und gestischen Ausdrucks ist das Scheitern des imitatorischen Rollenspiels offensichtlich, wobei unklar bleibt, ob dies auf sprachlicher oder bildlicher Ebene stattfindet.⁴⁹⁴ Die Inkongruenz zwischen den dargestellten Figuren und dem Darstellenden führt dazu, dass der mit den lokalpolitischen Gegebenheiten vertraute Betrachter einen differenzierten Zugang zum Werkverständnis hat, da die Verkörperung, bzw. der Versuch der Verkörperung von malaysischen Stereotypen durch einen Chinesen auf den multiethnischen Diskurs der gegenwärtigen Politik Singapurs, die die malaysische Kultur zunehmend marginalisiert, hindeutet. Was oberflächlich betrachtet als misslungener Versuch einer interkulturellen Verständigung wirkt, offenbart auf den zweiten Blick die Zwiespältigkeit der lokalen Rahmenbedingungen für diesen kulturübergreifenden Dialog. In meinem Interview mit ihm verweist Ming Wong auf seine eigene Fremdheit gegenüber der malaysischen Kultur, obwohl diese einen Teil seines Alltags ausmacht.

There is a Malay-ness in me, which is hidden, suppressed, and these days political suppression to Malaysian culture in Singapore is visible. They try to promote the Chinese as Singapore and downplay the Malay Muslim side. You could say, the new face of Singapore since independence is actually kind of like a Chinese face.⁴⁹⁵

Ming Wong macht durch die Verwendung der malaysischen Filme die lokale Problematik der Multiethnizität zum Hauptthema der Ausstellung und macht auf die aktuelle politische Situation aufmerksam, die trotz der geografischen und kulturellen Nähe ein Ungleichgewicht zwischen den ethnischen Gruppen aufweist, da sich Singapur deutlich an eine chinesische Identität anlehnt. Mit der Gründung des Landes strebte Singapur ideologisch eine multiethnische Gesellschaft an, die allen gleiches Recht einräumt. Tatsächlich aber entwickelte sich aus der historischen Situation der 60er-

⁴⁹² Vgl. Interview mit Ming Wong, S. 261.

⁴⁹³ Im Gegensatz zum Originalfilm, in dem der nackte Frauenkörper nur flüchtig gezeigt wird, wiederholt Wong die Entblössungsszene mehrfach in einer Nahaufnahme. Vgl. Muhammad 2010, S. 402.

⁴⁹⁴ Zur Rolle der Sprache in Bezug auf kulturelle Stereotypisierung und Fixierung der sozialen Bilder bei Wong, siehe Kapitel 5.2.

⁴⁹⁵ Siehe Interview mit Ming Wong, S. 261.

Jahre eine „Counter-Identity“, die sich immer weiter von Malaysia distanziert.⁴⁹⁶ Lee Kuan Yew⁴⁹⁷, der erste Premierminister und Parteichef der People's Action Party (PAP), der das Land von 1959 bis 1990 regierte, vertrat eine Politik der „Konfuzianisierung“⁴⁹⁸ des Landes. „Singapur wird oft als chinesischer Modellstaat ausserhalb des eigentlichen Chinas charakterisiert“⁴⁹⁹, der sich durch eine hierarchische Gesellschaftsordnung und eine strenge Arbeitsmoral als kulturelle Grundstruktur auszeichnet.⁵⁰⁰ Auch die Tatsache, dass die Führungsschicht des Landes von chinesischer Abstammung war, trug nicht unerheblich zur chinesischen Prägung der Kultur Singapurs bei.

Als machtausübende Klasse hatte sich die einheimische, vorwiegend chinesischstämmige Handels-, Industrie- und Finanzbourgeoisie herausgebildet, aus deren Reihen die Führungskräfte im Staatsapparat, im staatlichen und privaten Wirtschaftsmanagement kamen, die ihre Tätigkeit eng mit der Arbeit der Gewerkschaftsbürokratie koordinierten.⁵⁰¹

Mit der Thematisierung der multiethnischen Gesellschaft im Hinblick auf die kulturelle Identität Singapurs tritt Ming Wongs „Four Malay Stories“ in eine enge Beziehung zu seinem Film „Life of Imitation“, der in Saal 1 des Pavillons gezeigt wurde. In der Nachinszenierung der zentralen Szene von Douglas Sirks „Imitation of Life“ aus dem Jahr 1956, der die amerikanische Rassenproblematik auf der Ebene einer Beziehung zwischen einer afroamerikanischen Mutter und ihrer halb-kaukasischen Tochter veranschaulicht, werden diese beiden Figuren von drei männlichen Darstellern, die jeweils einer anderen ethnischen Gruppe aus Singapur zuzuordnen sind, übernommen. Ein Inder, ein Chinese und ein Malaysier spielen alternierend die Rollen von Mutter und Tochter (Abb. 83) in dieser mehrfach gedrehten Szene. Auf diese Weise entstehen immer neue ethnische Konstellationen innerhalb des dargestellten Mutter-Tochter-Konflikts.⁵⁰² Die unterschiedlichen Aufnahmen wurden auf zwei Leinwänden leicht asynchron gegenübergestellt. Die ausgewählte Szene des Films handelt vom letzten Besuch der todkranken Mutter bei ihrer Tochter Sarah Jane, die als Burlesque-Tänzerin

⁴⁹⁶ Hill, Lian 1995, S. 97.

⁴⁹⁷ Die Staatsideologie und die soziale und wirtschaftliche Entwicklungsstrategie des Landes ist von der PAP und von der Person des langjährigen Präsidenten Lee geprägt.

⁴⁹⁸ Menkhoff 1998, S. 240.

⁴⁹⁹ Ebd., S. 240.

⁵⁰⁰ Ebd., S. 253.

⁵⁰¹ Fessen, Kubitscheck 1984, S. 194.

⁵⁰² Der Film „Imitation of Life“ von Douglas Sirk handelt von der Unvereinbarkeit von privatem und öffentlichem Leben der Frauen. Schauspielerinnen Lora und Lita sind zwischen ihrem Karrierewunsch und ihrer Mutterrolle hin- und hergerissen und opfern ihr Privatleben – die enge Beziehung zu ihrer Tochter und ihre Liebe zu einem mittellosen Fotografen – zugunsten des glamourösen öffentlichen Lebens als Broadwaystar. Annie arbeitet als Loras Hausmädchen und widmet ihr Dasein der Erziehung ihrer Tochter Sarah Jane und bildet so einen Gegenpol zu Lora. Sarah Jane beneidet Loras privilegiertes Leben und imitiert sie, um ihrem Idealbild der weissen Frau näher zu kommen.

im Varieté auftritt und sich als Halb-Kaukasierin eine „weisse“ Identität unter dem Pseudonym „Linda“ kreiert.

Im Gegensatz zum sparsamen Bühnenarrangement in „Four Malay Stories“ werden die Raumeinrichtung und die Kameraeinstellung originalgetreu gehalten. Eine besondere Rolle kommt auf dem erzählerischen Höhepunkt der nachinszenierten Szene einem Spiegel zu, der Sarah Janes/Lindas Abbild zeigt, während sie ihrer Mutter und sich selbst gegenüber auf ihrer „neuen“ Identität beharrt und laut „I’m white, white, white“ ausschreit. Dieser Schlüsselsatz, der Geständnis und zugleich Selbstverleugnung ist, wird von ihr nicht direkt an die Mutter, sondern dem Spiegel zugewandt geäußert und dem Betrachter als reflektiertes Bild gezeigt. Bei Sirk wirkt der Spiegel weniger als Reflexionsfläche für die Figur, als vielmehr als begrenzender Rahmen, – Sarah Jane und auch ihre Mutter werden mehrfach „umrahmt“ gezeigt, z.B. von Türrahmen oder einem Schrank – der die Freiheit der Charaktere einschränkt. (Abb. 84)⁵⁰³ Die Szene erlaubt dem Zuschauer nur den indirekten Blick auf das Geschehen, das nur als Abbild innerhalb der Rahmung des Spiegels zu sehen ist. Auf diese Weise wird die Eingrenztheit der Figur betont und gleichzeitig die Situation der Menschen angedeutet, „gefangen in den Bildern, die sie von sich selbst haben und welche sich die anderen von ihnen machen“⁵⁰⁴ zu sein.

Sirks Akzentuierung der Rahmen auf der filmischen Ebene wird bei Ming Wong mit zwei Spiegeln, die im Ausstellungsraum installiert sind, auf die räumliche Ebene übertragen. Auf die beiden installierten Leinwände wird die Szene jeweils mit unterschiedlichen Schauspielern zeitversetzt projiziert, die Spiegel sind an der gegenüberliegenden Wand angebracht. In diesen sieht der Betrachter sowohl die gespiegelte Videoprojektion als auch sich selbst. Der Betrachter wird also nicht nur von allen Seiten von der Szene umgeben, er selbst befindet sich im Zentrum von sich wiederholenden Dialogen, die fast wie ein Echo im Raum nachhallen. Ming Wongs Präsentation hebt das austauschbare Wesen der Identität durch das ethnische Rollenspiel hervor, das wiederum als eingrenzende Vorstellung und scheiternde Phantasie blossgestellt wird.⁵⁰⁵

⁵⁰³ Zum Spiegelgebrauch bei Douglas Sirk siehe auch: Binotto 2009, S. 88.

⁵⁰⁴ Ebd., S. 89.

⁵⁰⁵ Auf die lokalpolitische Bedeutung der drei ethnischen Kategorien und den politischen Kontext zu Wongs Reinszenierung des Sirkschen Films wird im Kapitel 5.3. genauer eingegangen.

Rollenverkörperung, Dopplung und Spiegelung als entscheidende Elemente der Identitätsbildung werden in der dritten Videoarbeit „In Love for the Mood“ (Abb. 85) noch deutlicher hervorgehoben. Der Film, der im zweiten Saal der Ausstellung zu sehen war, besteht aus einer Mischung aus Making-of und Reinszenierung einer Szene des Films „In the Mood for Love“ des Regisseurs Wong Kar-Wai (2009). Wong Kar-Wais Originalfilm spielt in den 60er-Jahren und zeigt eine Gruppe von chinesischen Immigranten aus Shanghai, die nach der Eroberung Chinas durch die Kommunisten nach Hongkong geflüchtet sind und dort nun zusammen in einem Haus leben.⁵⁰⁶ Der Journalist Chow Mo Wan (gespielt von Tony Leung) und die Sekretärin Su Li Zhen (gespielt von Maggi Cheung) ziehen am gleichen Tag ein, was sie zunächst für einen Zufall halten. Wie die beiden jedoch herausfinden müssen, ist dieser Umstand auf ein Arrangement der jeweiligen Ehepartner zurückzuführen, die bereits seit längerer Zeit eine Affäre miteinander haben. Über deren Liebesgeschichte erfährt der Zuschauer nicht durch eine bildliche Darstellung, sie sind als Figuren nicht präsent. Nachdem Frau Su und Herr Chow sich der Affäre ihrer Partner bewusst sind, treffen sie sich in einem Hotelzimmer mit der Nummer 2046, wo sie die Begegnung der beiden gemäss ihrer eigenen Vorstellung in Form eines Rollenspiels rekonstruieren, sich dabei aber auch selbst ineinander verlieben. Frau Su und Herr Chow, die, im Bestreben, die Liebesbeziehung ihrer Ehepartner nachvollziehen zu können, nur eine potenzielle Liebe ausprobieren, aber ihre eigenen Wünsche und Bedürfnisse zurückstellen, sind als Opfer einer Gesellschaft zu sehen, in der Intimität und sexuelle Lust nur im Geheimen möglich ist. Im privaten Raum kann in „In the Mood for Love“ eine intime Beziehung nicht bestehen, da die Menschen dicht und beengt zusammen wohnen und sie ständig von Nachbarn überwacht und kontrolliert werden. Privatheit und Intimsphäre sind praktisch ausgeschlossen.⁵⁰⁷ Das Proben der Rollen ihrer Ehepartner und das

⁵⁰⁶ Der Film basiert insofern auf der Autobiographie des Filmemachers, als Wong Kar-Wai im Alter von fünf Jahren auch von Shanghai nach Hongkong kam und in so einer Gemeinschaft lebte. Siehe: Brunette 2005, S. 88.

⁵⁰⁷ Marc Siegel stellt in seinem Aufsatz „The intimate space of Wong Kar Wai“ fest, dass sich in allen Filmen Wong Kar-Wais Intimität im privaten Bereich nicht entfalten kann: „The potential for public intimate connections is underscored by the lack of possibility for restricting intimacy to privatized space.“ Aus Angst vor einem innigen Verhältnis bauen die Figuren Beziehungen auf, in denen keine Erwartungen erfüllt werden müssen. Die Unmöglichkeit der intimen Annäherung wird häufig als Folge der Anonymität des Individuums in der Großstadt oder als Verlust einer gemeinsamen Kommunikationsstruktur verstanden. Siegel 2001, S. 287-288.

Ausprobieren einer möglichen eigenen Liebesbeziehung finden lediglich in einem anonymen Hotelzimmer statt.⁵⁰⁸

Mit der Szenenauswahl, die eine Situation der geprobtten Intimität darstellt, macht Ming Wong auf einen Aspekt in Wong Kar Wais Film aufmerksam, der das Rollenspiel als soziales Handeln thematisiert. Das Rollenspiel als Liebende verharnt nicht als theatralische Inszenierung auf einer fiktionalen Ebene im Film von Wong Kar Wai. Die Inszenierung dient eher dazu, die Protagonisten aus ihren alltäglichen „Rollen“ herauszuheben und in einen neuen erzählerischen Rahmen zu versetzen, in dem ihnen verborgene, intime Gefühle klarer werden. In Wong Kar-Wais Film wird durch das fiktive Rollenspiel und die Imitation einer anderen Liebesbeziehung der Beginn einer neuen Liebesbeziehung dargestellt.⁵⁰⁹ Liebe ist bei Wong Kar-Wai ein fiktionales Gefühl, das in einem Rollenspiel, welches zum Instrument der Identitätssuche wird und gleichzeitig eine Flucht aus den gewohnten Rahmenbedingungen ermöglicht, erst realisiert werden kann.

In Analogie zur Wong Kar-Wais Idee des theatralischen Spiels zur Identitätssuche dreht Ming Wong diese „Liebes-Probeszene“ im Rahmen einer Filmprobe. Indem er eine Schauspielerin abwechselnd die Rolle der Frau Su und des Herrn Chow verkörpern lässt, generiert er, wie Russel Storer es ausdrückt, ein „rehearsal of a rehearsal“.⁵¹⁰ Die in kantonesisch von einer nicht muttersprachlichen Darstellerin, einer Kaukasierin, gesprochenen Dialoge werden auf drei stufenweise versetzte Leinwände projiziert und sind jeweils mit kantonesischen, englischen und italienischen Untertiteln versehen – ein für Ming Wong typisches Arrangement, das die Nachahmung einer fremden Sprache beinhaltet und damit den Aspekt des Lernprozesses und der Imitation von Sprache und Gestik hervorhebt. Im Gegensatz zur Videoarbeit „Four Malay Stories“ (2005), in der der

⁵⁰⁸ Die Wohnsituation und die beklemmende Atmosphäre, die im Film auf eindringliche Weise visualisiert wird, verdeutlicht die Unerreichbarkeit und Unvorstellbarkeit von Intimität und Privatheit. Die Geschichte des Films wird aus der Perspektive der männlichen Hauptfigur Herr Chow erzählt, der sich Jahre später im Rückblick nach diesen Begegnungen sehnt. Frau Su ist in diesem Film in 20 verschiedenen Cheongsam (traditionelles chinesisches Kleidungsstück) zu sehen. Sie wirkt geheimnisvoll und sinnlich, ihr Körper wird häufig fragmentarisch gezeigt und ihre Schönheit wirkt im engen Raum meist eher dekorativ als bewegend, da die Erzählerperspektive auf einer verinnerlichten nostalgischen Landschaft seiner Lust an erinnerten Bildern beruht – auch die labyrinthartige Rekonstruktion der architektonischen Umgebung ist ein Spiegel seiner Erinnerung. Vgl. Brunette 2005, S. 93.

⁵⁰⁹ Ebd., S. 96.

⁵¹⁰ Storer 2010, S. 61. In der ausgewählten Szene spielt Frau Su mit Herrn Chow in der Rolle des Herrn Su eine imaginierte Situation durch, in der sie ihren Mann wegen des Ehebruchs zur Rede stellt. Diese „Probeszene“, wird von Ming Wong in Form einer Drehprobe aufgenommen. Wie Russel Storer's Beitrag zum Ausstellungskatalog „Repeat after Me“ anmerkt, handelt es sich bei diesem Videowerk um ein „rehearsal of a rehearsal“. Olivia Khoo betrachtet Wong Kar-Wais Film in ihrem Aufsatz „Love in Ruins. Spectral Bodies in Wong Kar-wai's In the Mood for Love“ als „rehearsals of and for love“, da keine konkrete sondern nur eine potenzielle Liebe dargestellt wird. Khoo 2006, S. 235-252.

scheiternde Identifikationsakt in der wiederholten sprachlichen und gestischen Übung zum Ausdruck kommt, wird die Identifikationsproblematik hier durch die Darstellung einer Schauspiel-Probeszene in den Fokus gesetzt. Das Szenenskript wird in einem Akt der Nachahmung immer wieder wiederholt, korrigiert und abgeändert. Dieser offene Charakter des Schauspiels deutet auf ein flexibles Identitätskonzept hin, das immer wieder, je nach der aktuell gespielten Rolle, moduliert werden kann. Die Rollenverkörperung an sich stellt den entscheidenden Moment der Identitätsstiftung dar, was bereits in „Life of Imitation“ durch den Wechsel in der Darstellung von Mann und Frau und dem Schauspiel von Personen unterschiedlicher ethnischer Zugehörigkeit verdeutlicht wurde und sich auch in „In Love for the Mood“ als Kernthese von Ming Wongs künstlerischer Praxis bestätigt. Die für Wong Kar-Wai typischen Drehorte, die den filmischen Figuren durch theatralische Begegnungen oder potenzielle Liebesbeziehungen den Ausdruck ihrer intimen Wünsche und ihrer Lust ermöglichen, ist mit den bühnenartigen Arrangements von Ming Wongs Reinszenierungen vergleichbar. Mit der Strategie, ein „Abbild des Abbilds“⁵¹¹ zu schaffen – das Proben einer Liebesbeziehung wird durch die Probe einer Filmszene gedoppelt – situiert er diesen Film in einem textuellen Zwischenstatus: Die ursprünglich mit verschiedensprachigen Untertiteln versehenen Dialoge werden bei Ming Wong von einer Nicht-Muttersprachlerin im Rahmen einer Probe gesprochen und werden auf diese Weise zum neuen Ausgangstext, der der Übersetzung bedarf. Im Gegensatz zur Russel Storer's Ansicht, die das Werk „In Love for the Mood“ als asiatische Position im globalen Kontext⁵¹² interpretiert, geht es hier vielmehr um den Prozess der Übersetzung und das Rollenspiel an sich. Die Arbeit ist eine selbstreflexive, in der sich durch die Darstellung einer Probesituation über die performative Ebene der Bühnenpraxis Mings Wong Überlegungen zu seinem eigenen Remake-Verfahren abzeichnen.

⁵¹¹ Diesen Ausdruck benutzt Marion Grein, um die intertextuelle Beziehung beim Übersetzen zu erklären. Siehe: Grein 2010, S. 10.

⁵¹² Storer 2010, S. 61.

5.2. Sprache und Identität – Intermediales Wechselspiel zwischen sprachlicher Äusserung und sozialen Bildern

5.2.1. Übersetzung als dritter Raum? Bisherige Begriffsverwendungen in Bezug auf Ming Wongs Arbeiten

Da das Nachahmen bekannter filmischer Charaktere von Darstellern übernommen wird, die die Originalsprache nicht beherrschen und die reinszenierten Videos immer mit Untertiteln versehen sind, werden Ming Wongs Arbeiten thematisch der interkulturellen Übersetzung zugeordnet. Der Kurator des singapurischen Pavillons der der Venedig Biennale Tang Fu Kuen fasst Wongs künstlerische Strategie entsprechend zusammen:

Ming Wong celebrates significant achievements; at the same time, he inserts a set of performative video interventions that reflexively address identity formation. His aesthetic strategy is to re-enact the characters and lines in specific scenes or situations that relate to otherness. The mimicry is sly and comic, and the video loops soon expose slippages in acting guises and stances. These imperfections of copying allow for a critical recognition of difference and ambiguity.⁵¹³

Wongs Arbeiten wurden seit seiner Gestaltung des singapurischen Pavillons immer wieder in Ausstellungen präsentiert, die im Zusammenhang mit postkolonialistischen Themen standen. Häufig wurden in diesem Rahmen Schlagwörter wie Maskerade, Mimikry, interkulturelle Übersetzung, kulturelle Differenz und Ambiguität zur Beschreibung seiner Werke verwendet.⁵¹⁴ Das Jurymitglied der 53. Venedig-Biennale Homi Bhabha bekräftigt die Rezeption von Wongs Remakes als kulturübergreifende bzw. interkulturelle Übersetzungen, die durch das Mittel der Mimikry lokale Differenzen sichtbar machen und sogar zu kreieren scheinen. Bhabha hebt im Hinblick auf Wongs Performance häufig die Assoziation mit dem Entstehen eines hybriden „dritten Raums“⁵¹⁵ hervor, den der Künstler erschafft, indem er lokalspezifische Eigenschaften als Andersartigkeit zum Ausdruck bringt und in diesem kulturellen Übersetzungsversuch die Unmöglichkeit der Übertragbarkeit verdeutlicht. Diese Deutung entwickelte sich zur Richtschnur für die Rezeption von Wongs Werken.⁵¹⁶ Joan Kees beispielsweise

⁵¹³ Tang 2009, S. 9-10.

⁵¹⁴ In der Ausstellung „Masquerade“ im Coreana Museum of Art in Seoul 2012 wurde Ming Wongs Arbeit zusammen mit den Werken von Yasumasa Morimura, Tomoko Sawada, Alison Jackson, Leigh Bowery, Jack Smith und Pauline Baudry präsentiert. Die Ausstellung hat Arbeiten zusammengetragen, deren künstlerisches Konzept auf die Themen „self-deformation, disguise, and role-play, in reference to myth, history, and popular culture“ zurückzuführen ist. Subjektivität wird als „ambivalent unstable being, beyond boundaries of self and other, man and woman, races, man and unrealistic being“ definiert. Bae 2012, S. 12.

⁵¹⁵ Vgl. Rutherford (Hg.) 1990, S. 11.

⁵¹⁶ Die Gruppenausstellung „Culture(s) of Copy“, im Edith-Russ-Haus für Medienkunst in Oldenburg, ein Kooperationsprojekt mit dem Goethe-Institut in Hongkong, zeigt Ming Wongs Remake-Strategie als

hebt in seinem Artikel im „Art Forum International“ die Konstruktion von Differenz als Schlüsselästhetik bei Ming Wong hervor:

In many cases, Wong plays all the characters in a given work himself, implying that identity's core assumption of difference is best understood in explicitly aesthetic terms: a claim that, in his hands, paradoxically becomes a sustained argument against identitarian frameworks of interpretation that parse the world – and the significant of physical appearance – according to multiply reified distinctions.⁵¹⁷

Diese Werkdeutung basiert auf Homi Bhabhas Verständnis von Übersetzung als „a way of imitation in a mischievous, displacing sense“, die durch „the possibility of articulating *different*“ die gegebene begrenzte Struktur aufhebt.⁵¹⁸ Die bewusste Imperfektion von Imitation und Schauspiel wird als Differenzierungsakt betrachtet, der der Um- und Neuschreibung von gängigen Identitätsmustern dient. In Bezug auf Ming Wongs Remakes – und das betrifft insbesondere seine Arbeit „Life of Imitation“ (2009) – lässt sich der Rollenwechsel und die durch Crossdressing angedeutete Transgender-Problematik als Destabilisierung der Determiniertheit von Sexualität, Nationalität und ethnischer Zugehörigkeit erklären. Folgt man Bhabhas Theorie der transkulturellen Übersetzung, ist Ming Wongs imitatorischer Akt als spielerische Maskerade zu sehen, die scheinbar festgelegte Identitätsmuster aufbricht und eine Differenzierung und Diversifizierung schafft.

Bhabhas postkolonialistisches Kunstverständnis lässt jedoch ausser Acht, dass Ming Wongs Imitation von Sprache deutlich über das Sichtbarmachen von Differenzen und Hybridität hinausgeht. Zweifelsohne sind Crossdressing und Transgender bei Ming Wong äusserst wichtige Mittel für die Darstellung von Identität, die die Grenzen festgelegter Geschlechterrollen und kultureller Verankerung aufhebt, dennoch wurde die Sprache bei der Untersuchung seiner Werke bislang vernachlässigt. Sie stellt als Gegenstand der Imitation ein wichtiges Element seines künstlerischen Konzepts dar, das Übersetzung nicht nur im postkolonialistischen Sinne zur Verdeutlichung von kulturellen Unterschieden versteht, sondern sich durch den Übersetzungsprozess mit

interkulturelle Übersetzung im Kontext der Globalisierung. Eine Stelle des Presstexts bringt Ming Wongs Kunst assoziativ mit dem dritten Raum in Verbindung. „Culture(s) of Copy behandelt das Phänomen der Kopie als (eine) globale kulturelle Strategie. [...] Hier wird die ‚Kopie/copy‘ im positiven Sinn interpretiert als Remake, kulturelle Übertragung und Bereicherung. Das Phänomen der ‚Kopie‘ wird als eine bereichernde Möglichkeit gesehen, kulturelle Unterschiede jenseits der eher unzulänglichen Begrifflichkeit einer Ost-West-Dichotomie zu verstehen und reflektieren“. Presstext „Culture(s) of Copy. Eine Ausstellung zu Kunst und Kopie“, 26. November 2010-20. Februar 2011, Edith-Russ-Haus für Medienkunst, Oldenburg.

⁵¹⁷ Kee 2012, S. 264.

⁵¹⁸ Rutherford 1990, S. 210-211.

dem Mechanismus der sprachlichen Kommunikation auseinandersetzt. Auf diesen Aspekt legt das folgende Kapitel den Fokus.

5.2.2. „Linguistic Images“ in Ming Wongs Remakes. Die Rolle der Sprache bei der Fixierung sozialer Bilder

Ming Wongs Hauptaugenmerk gilt der Funktion der Sprache auf der zwischenmenschlichen Kommunikationsebene in Relation zur kulturellen Identität. Mit den Spannungen, die durch sprachliche Differenzen hervorgerufen werden, und der Sprachenvielfalt in der Alltagskommunikation beschäftigte er sich bereits vor seiner Karriere als Künstler. Nach seinem Studium der chinesischen Malerei an der Nanyang Universität arbeitete er 1995 als Theaterautor für englischsprachige Stücke, in denen er den gesellschaftlichen Aspekt, den die Varianten des Englischen in Singapur implizieren, thematisch aufgriff. Im Rahmen dieser Arbeit verdeutlichte er nicht nur die Möglichkeit, anhand des jeweiligen Sprachstils Rückschlüsse auf die soziale Schicht zu ziehen, er brachte darüber hinaus den Einfluss von Kommunikationsbarrieren und sprachlichen Missverständnissen auf die Komplexität menschlicher Beziehungen zum Ausdruck. In Wongs Stücken wird das Nebeneinander von lehrbuchartigem Englisch, „Singlish“ (lokalisierte englische Sprache) und dem Einsatz von Körpersprache (aufgrund mangelnder Englischkenntnisse) in der Figurenkonstellation sichtbar gemacht.⁵¹⁹ Ming Wong engagierte sich in den 90er-Jahren in der singapurischen Avantgarde-Theaterszene um Ong Keng Sen, den Intendanten der bereits 1985 gegründeten Theatergruppe TheatreWorks. In dieser Zeit lernte er auch Tang Fu Kuen, den späteren Kurator des singapurischen Pavillons der 53. Venedig-Biennale, kennen. Ong Keng Sen lässt in seinem Stück „Lear“ (1997), eine Interpretation von Shakespeares „King Lear“, die von Schauspielern aus Japan, Thailand, China und Indonesien aufgeführt wird, seine Bühnenfiguren verschiedene asiatische Landesidentitäten repräsentieren und wirft die Frage nach den Machtverhältnissen bei der interkulturellen Interaktion und in der multiethnischen Gesellschaft einer globalisierten Welt auf. Er setzt verschiedene Sprachen in seinem Stück ein und lässt darüber hinaus traditionelle kulturelle Elemente,

⁵¹⁹ Jeppesen 2014, S. 85. Wongs Text zum Musical „Chang & Eng“, aufgeführt von Ekachai Uekrongtham, wurde in Asien sehr populär.

Vgl. Baecker, online verfügbar unter: <http://leapleapleap.com/2011/09/melodrama-and-metissage-the-art-of-ming-wong/> (Stand: 04.04.2014).

z.B. der traditionellen chinesischen Oper Jingju, des japanischen Noh-Theaters und des thailändischen höfischen Tanzes einfließen. Diese dienen in der interkulturellen Kollaboration als Versatzstücke zur Beschreibung der persönlichen Identität der Figuren, die in einer heterogenen Gemeinschaft mit Missverständnissen konfrontiert sind und in Konflikt geraten.⁵²⁰ Ong präsentiert die multilinguale Kommunikation als gesellschaftliche Realität, die die multikulturelle Bevölkerungsstruktur Singapurs widerspiegelt und auf die politische Benachteiligung ethnischer Minderheiten aufmerksam macht. Das Interesse am Zusammenspiel von Sprache, sozialer Zugehörigkeit und Identität prägte sowohl Ong Keng Sens als auch Ming Wongs Theaterstücke.⁵²¹

Seit seinem England-Aufenthalt ist Ming Wongs Beschäftigung mit der Bedeutung von Sprache in Bezug auf kulturelle Stereotypisierungen und das Festschreiben sozialer Bilder eng mit dem multikulturellen Grossstadtleben in Zeiten zunehmender Globalisierung verbunden. Er studierte bis 1999 an der Londoner Slade School of Art und nahm zwischen 2003 und 2005 am Pearson Creative Research Fellowship der British Library teil. Ming Wong teilte mir im Interview mit, dass die kulturelle Diversität in verschiedenen öffentlichen Bereichen während dieser Zeit die kosmopolitische Identität Englands prägte und sich in diesem Zusammenhang auch politisch die Situation der „visible ethnic minorities“ veränderte.⁵²² Der humanitäre Ansatz zur Gleichstellung von Minderheiten beruht jedoch auf einem Konzept von Ethnizität, dass eine Zuordnung hauptsächlich nach äusseren Merkmalen in Kombination mit einer bestimmten Sprache vornimmt. Diese Art der Kategorisierung wird allerdings der bestehenden Vielfalt von Gruppenidentitäten innerhalb des immigrierten Bevölkerungsanteils nicht gerecht. Im Rahmen seiner Arbeit „Whodunnit“ (2004) thematisiert Wong diese Reduzierung auf die „visible ethnic minorities“. Die Idee entstand beim Bearbeiten des „cultural diversity monitoring“-Formulars, das er für sein

⁵²⁰ Mit seinem provokativen Stilmix wurde dieses Stück weltweit bekannt und wurde in Tokio, Hongkong, Singapur, Jakarta, Berlin und Kopenhagen aufgeführt.

⁵²¹ Siehe James Rhys Edwards' Ausführungen zur lokalpolitischen Bedeutung des Stücks „Lear“, das als Gleichnis für die multiethnische Gesellschaft Singapurs interpretiert wird. Die Beziehung zwischen Ost- und Südasiens und zwischen der malaysischen und chinesischen Bevölkerungsgruppe in Singapur wird durch das Verhältnis der Figuren Lear und Cordelia veranschaulicht. Vgl. Edwards, online verfügbar unter: <http://ijaps.usm.my/wp-content/uploads/2014/07/IJAPS-102-2014-Art-1-13-343.pdf> (Stand: 10.12.2014).

⁵²² Siehe Interview mit Ming Wong, S. 264.

Stipendium ausfüllen musste.⁵²³ Die 32-minütige digitale Videoarbeit, die auf der Reflexion seines Lebens als asiatischer Künstler in England basiert, wirft die Frage auf, inwieweit Sprache, und insbesondere die Phonetik, zur Zuordnung beiträgt. In dieser Arbeit werden Dialogsituationen in typischer Manier einer britischen Krimi- bzw. Mystery-Serie, wie z.B. Agatha Christie's „Miss Marple“ (2004) oder „The Last Detective“ (2003) nachstellt. Die Schauspieler in dieser Videoarbeit stammen aus verschiedenen ethnischen Gruppen, die den „ethnic-minority categories“ des Arts Council England Funding⁵²⁴ entsprechen. Ming Wong wählte jedoch Immigranten der zweiten oder dritten Generation aus, die perfekt Englisch sprechen. In den Dialogen artikulieren die Darsteller allerdings verschiedene Akzente des Englischen, z.B. die „recieved pronunciation“, das standardisierte British-English und einen Akzent, der allgemein mit einem bestimmten ethnischen Hintergrund assoziiert wird, also in diesem Fall ein inszenierter asiatischer oder afrikanischer Akzent. Der Fokus der Arbeit liegt auf dem phonetischen Akt des Sprechens, und hinterfragt die Reaktion des Hörers auf einen bestimmten Akzent oder eine bestimmte Art der Intonation. Auf der phonetischen Information beruht der erste Eindruck, den der Hörer vom Sprecher gewinnt und daraufhin seine Beurteilung vornimmt, ob der Sprecher Ausländer oder Muttersprachler ist. Abhängig von dieser Zuordnung erfolgt jeweils eine andere Reaktion des Hörers, der unbewusst zugleich eine soziale Kategorisierung vornimmt. Diesen Mechanismus sabotiert Wong wiederholt in dieser Arbeit, indem er Personen, die der äusseren Erscheinung nach afrikanischer oder asiatischer Abstammung sind, Standardenglisch sprechen lässt. Dieses „mismatch between language and image“⁵²⁵, das beim Rezipienten einen Zwiespalt zwischen erwarteter und tatsächlicher Beschaffenheit der sprachlichen Äusserung schafft, spielt ironisch auf die unbewusste Verknüpfung von sprachlichen Praktiken mit sozialen Zuordnungen an.

Auch Wongs „Four Malay Stories“ (2005), eine Arbeit die nach „Whodunnit“ (2004) entstand, greift das Thema Sprache als identifikatorisches Merkmal für die soziale Kategorisierung auf. Ming Wong übernimmt alle Rollen in „Four Malay Stories“ selbst

⁵²³ Ming Wong, der vom britischen Art Council finanzielle Unterstützung erhielt, geht in dieser Arbeit kritisch mit dem System der „cultural diversity monitoring form“ um, die zur Unterstützung der kulturellen Minderheiten in den 90er-Jahren entstand. Der Erhalt des Stipendiums wurde umso wahrscheinlicher, je mehr der bewerbende Künstler ethnische Themen in sein Projekt einbezog. Vgl. Interview mit Ming Wong, S. 264.

⁵²⁴ Kee 2012, S. 267.

⁵²⁵ Ebd., S. 267.

und äussert sich zu dieser Vorgehensweise folgendermassen: „It had to be very clear that it was one artist embodying an entire community – the malay community in Singapore of the 1950s and 60s.“⁵²⁶ Durch die sprachliche und gestische Nachahmung ikonisierter Figuren und typisierender Ausdrücke, die die Modernisierungsphase Singapurs in den 50er- und 60er-Jahren versinnbildlichen, rückt der Künstler zwei Ebenen des Sprechakts ins Bewusstsein: In einer Kommunikationssituation kann die sprachliche Äusserung sowohl als stilistisches Ausdrucksmittel einer sozialen Identität dienen als auch zum Indikator für die soziale Kategorisierung werden. Inwieweit diese Kategorisierung das kommunikative Handeln beeinflusst, untersucht der Sprachwissenschaftler, Miguel Souza in seinem Aufsatz „Polyphonie im Gespräch“⁵²⁷.

Die Interpretationsleistung erfolgt dabei vor dem Hintergrund der Interaktionserfahrungen und vor dem ideologischen Hintergrund der Interpreten. Die Sprecher, Gruppen und Kategorien, die von Interaktanten auf die Äusserung projiziert werden, können so, in Relation zueinander, bestimmten sozialen Positionen zugeordnet werden. Diese bilden die Grundlage für die Interpretation der Stimmen in Bezug auf ihre Einordnung in der sozialen Welt.⁵²⁸

Dieser Interpretationsprozess, der die soziale Identifikation und die Typisierung eines Sprechers auf der Basis seiner Ausdrucksweise vornimmt, wird von Souza als „Ikonisierung“⁵²⁹ bezeichnet, denn das Zusammenspiel von Artikulation, Gestik und Habitus einer Person evoziert eine „Assoziation zu ‚Bildern‘ von Menschen (z.B. „der Deutsche“, „der Ausländer“, „der Gebildete“, „der Arbeiter“ etc.) (...)“⁵³⁰ Diese bei der interaktiven kommunikativen Handlung stattfindende „Ikonisierung“ benennt die Stereotypisierung und Reduzierung des Sprechers auf eine bestimmte soziale Gruppe. Mit seiner Theorie weist Souza darauf hin, dass „Dialekte, soziolektale und ethnolektale sprachliche Merkmale“⁵³¹ auch dem Sprecher als Mittel zum Ausdruck, sowohl seiner Individualität als auch seiner sozialen Zugehörigkeit, dienen kann. Das Bild, d.h. die Vorstellung, die von einer Person innerhalb einer Gesprächssituation entsteht, findet in Ming Wongs Werk im Akt der Stereotypisierung, Kategorisierung und Ausgrenzung Ausdruck. Die Besonderheit von Wongs Imitations-Konzept liegt im Infragestellen der

⁵²⁶ Maerke, online verfügbar unter:

http://www.art-it.asia/u/admin_ed_feature_e/9kgWtzQE4V1jMyluUnv3/-notel (Stand: 12.05.2014).

⁵²⁷ In Anlehnung an Bakhtins Dialogizitätstheorie, die Äusserungen nicht als Mitteilung von einheitlichen subjektiven Aussagen, sondern als heterogenes Zusammenwirken von verschiedenen Stimmen und Perspektiven definiert, ist auch Souza der Ansicht, dass die Interpretationen einer Äusserung „unterschiedliche Sinnhorizonte widerspiegeln“. Souza 2010, S. 45-75.

⁵²⁸ Souza 2010, S. 48.

⁵²⁹ Seine Verwendung des Begriffs „Iconization“ geht auf Judith T. Irvine und Susan Gal zurück. Vgl. Irvine, Gal 2000, S. 37.

⁵³⁰ Souza 2010, S. 49.

⁵³¹ Ebd., S. 51.

restriktiven Definition von sozialen Gruppen durch einen Fremdsprachigen, indem er als Singapurischer chinesischer Herkunft in seiner Arbeit Malaysier verkörpert. Die Arbeit erscheint zunächst wie eine Studie von „typischen“ Vertretern der malaysischen Gesellschaft der 50er- und 60er-Jahre und zugleich gewinnt der Betrachter den Eindruck, die dargestellten Figuren beim Einüben einer Fremdsprache zu beobachten. Die fehlerhafte Aussprache und mangelnde Übereinstimmung von gesprochener Sprache mit der Mimik und Gestik des Schauspielers weist auf die Unmöglichkeit der Integration oder der Identifizierung mit einer anderen Kultur durch bloße Imitation von Sprache und Äußerlichkeiten hin. In „Four Malay Stories“ ist in verschiedenen Einstellungen das Scheitern des Identifikationsversuchs dargestellt.

Integration und Sprache finden sich thematisch auch in Wongs „Lerne Deutsch mit Petra von Kant / Learn German with Petra von Kant“ (2007), einem Remake von Rainer Werner Fassbinders „Die bitteren Tränen der Petra von Kant“ (1972) wieder. Wie auch in „Four Malay Stories“ ist der Künstler selbst bei der Nachahmung einer filmischen Figur zu sehen, deren sprachlicher Ausdruck, Gestik und Habitus er sich in dieser Rolle anzueignen versucht.⁵³² Je häufiger dieser Imitationsversuch wiederholt wird und je stärker das Bemühen des Künstlers, in seiner Rolle dem Ausdruck des „Vorbilds“ nahezukommen, desto absurder und grotesker wirkt die Szene. Seine darauffolgende Arbeit „Angst Essen / Eat Fear“ (2008) entstand in Anlehnung an Fassbinders „Angst essen Seele auf“ (1974), und nimmt Bezug auf die türkische Immigrantenkultur in Berlin-Kreuzberg. Wie bereits in „Whodunnit“ (2004) verweist Wong auch in diesem Film auf die ironische Situation, die bei dem Versuch entsteht, durch Nachahmung eine Identität zu schaffen. Wongs Remake des Fassbinder-Films wirft folgende Fragen auf: Kann man sich durch den Erwerb einer Sprache auch eine neue Kultur aneignen? Kann die sprachliche Versiertheit einen ethnischen Imagewandel (z.B. Abbau von Vorurteilen) hervorrufen? Wie wichtig ist die phonetische Information bei der zwischenmenschlichen Begegnung? Welchen Einfluss hat das Zusammenspiel von Sprache und Gestik auf die glaubwürdige Vermittlung von Emotionen?

Insbesondere Wongs Versuch, das fehlerhafte Deutsch von Fassbinders Figur Ali zu kopieren, betont die ironische Distanz, mit der eine andere ethnische Gruppe in Deutschland wahrgenommen wird. Durch das Verhältnis von Rollenverkörperung und

⁵³² Vgl. Wong 2013, S. 266.

sprachlicher Imitation macht Wong auf die begrenzte Potenzialität des Spracherwerbs im Zusammenhang mit der Sozialisierung aufmerksam. In Bezug auf türkische Immigranten in Deutschland lässt sich beispielsweise beobachten, dass die Sprechweise der in der zweiten und dritten Generation in Deutschland lebenden Türken, die Deutsch als Muttersprache sprechen, abwertend und spöttisch als „Kanaksprak“ oder „Türkenslang“ bezeichnet wird und so immer noch eine eigene ethnisch geprägte Identität über den sprachlichen Ausdruck besteht. Das Festschreiben der sozialen Identität eines Sprechers als Prozess der „Ikonisierung“ und die Entstehung von „linguistic images“⁵³³ werden in Wongs „Angst Essen / Eat Fear“ in Form von Diskriminierung und vorurteilsgeprägtem Handeln verdeutlicht.

Ein anderer wichtiger Aspekt in Wongs Arbeiten besteht in der Beschäftigung mit der Übersetzungsproblematik. Er geht der Frage nach, inwieweit Übersetzungen in verschiedenen Sprachen noch dem Original entsprechen können. Die von ihm in Malaysisch, Deutsch, Kantonesisch oder Italienisch gesprochenen Dialoge werden in den Remakes mit englischen Untertiteln versehen. Sein Interesse am Übersetzungsprozess ist zum Teil autobiografisch verankert, denn auch für ihn war es nur durch die Einblendung der englischen Untertitel möglich, einen Zugang zu fremdsprachlichen Filmen zu finden und diese inhaltlich nachzuvollziehen. Diese Rezeptionserfahrung projiziert der Künstler auf die Betrachter seiner eigenen Arbeiten und hebt dabei die im Übersetzungsprozess entstehenden inhaltlichen Verschiebungen zwischen Originaldialogen und englischer Übersetzung und darüber hinaus das Missverhältnis zwischen gesprochener und geschriebener Sprache hervor. Verstärkt wird dieser Eindruck der Inkongruenz, wenn die wiederholt eingeblendeten Untertitel nicht mit der Art der Artikulation und der Gestik der Darsteller übereinstimmen. Da die Neutralität des Schriftlichen und sein Mangel an Differenziertheit in Bezug auf das Dargestellte dem Ausdruck von Emotionalität einer Szene nicht entsprechen kann, wird Übersetzung bei Ming Wong einerseits zum notwendigen Instrument für das Verständnis seiner Arbeiten

⁵³³ „linguistic images – images in which the linguistic behaviors of others are simplified and seen as if deriving from those persons’ essence rather than from historical accident. Such representations may serve to interpret linguistic differences that have arisen through drift or long-term separation. But they may also serve to influence or even generate linguistic differences in those cases where some sociological contrast (in presumed essential attributes of persons or activities) seems to require display.” Irvine, Gal 2000, S. 39.

und andererseits zur Barriere, die ein erfolgreiches Gelingen einer Kommunikationssituation verhindert oder zumindest erschwert.

Der künstlerische Werdegang des in Malaysia geborenen Heman Chong ist dem Ming Wongs sehr ähnlich – er studierte in Singapur und England und nahm 2003 im Künstlerhaus Bethanien in Berlin am Künstlerresidenzprogramm teil. Er präsentierte im singapurischen Pavillon der Venedig Biennale 2003 seine Arbeit „Murmurmurmurmurmurm“ (2003), die „the problematics of understanding a different culture, of adapting and learning other mannerisms, of assimilating alternative models of communicaitons“ zum Thema hatte.⁵³⁴ Chongs mehrkanalige DVD-Installation (Abb. 86) zeigt 19 Personen, die in verschiedenen Choreografien einen von Audiokassette abgespielten Deutsch-Sprachkurs tänzerisch umsetzen, und weist durch seinen Instruktionscharakter Parallelen zu Wongs „Four Malay Stories“ auf. Ihr gemeinsames Interesse an der komplexen Beziehung zwischen Sprache, Bild und Kommunikation führte dazu, dass ihre Arbeiten in mehreren Ausstellungen zusammen zu sehen waren.⁵³⁵

Ming Wongs Konzept der Mimikry von fremden Sprachen, das bisher im Sinne der postkolonialistischen Theorie Bhabhas als Ausdruck von Hybridität interpretiert wurde, gewinnt durch die Gegenüberstellung seines singapurischen Künstlerkollegen Hemen Chong und des singapurischen Theatermakers On Keng Sen, deren Werke sich, ausgehend von der multilingualen Situation des Landes, mit der soziopolitischen Dimension von Sprache auseinandersetzen, eine neue Bedeutung. Ming Wongs konstante Bezugnahme auf den soziopolitischen Einfluss der „linguistic images“ seit Anfang seiner Künstlerkarriere belegt, dass sein Interesse an Sprache durch die lokalpolitische Situation innerhalb einer multilingualen Gemeinschaft sensibilisiert wurde und dass die Beschäftigung mit der Rolle der Sprache als gesellschaftliches Mittel zur Integration und zur Ausgrenzung in variierenden geopolitischen Kontexten seinen Arbeiten zugrunde liegt.

⁵³⁴ Vgl. Heman Chongs Erklärung zu seiner Arbeit. Kat. Ausst. Venedig 2003, S. 45.

⁵³⁵ „Cross-Strait Relations“ im Sheila C. Johnson Design Center, 2013, „And the Difference is“ im Gertrude Contemporary Art Space, 2009.

5.3. Sprache und Macht. Die lokalpolitische Dimension in Ming Wongs Remakes

5.3.1. Ming Wongs Arbeiten im Zusammenhang mit Queer-Themen

Aufgrund des wiederkehrenden Maskerade-Aspekts in Wongs Werk, das sich über Sprachbarrieren, sexuelle Differenzen und Rassenunterschiede hinwegsetzt, wurde es häufig mit den Arbeiten von Cindy Sherman, Yasumasa Morimura⁵³⁶ und Wu Ingrid Tsang verglichen und als Akt der Travestie oder des Drag⁵³⁷ verstanden, wobei die körperliche Verwandlung in Wongs Arbeiten das Zentrum des Diskurses über die Ambivalenz und Variabilität von Identität bildete. Die Kunstkritikerin Joan Kees beobachtet Ähnlichkeiten zur Kunst von Wu Tsang und die Nähe zur Queer Art⁵³⁸, da thematische Überschneidungen, was die Nachahmung und die gesellschaftliche Relevanz anbetrifft, erkennbar sind (Abb. 87). Wongs filmische Auswahl bei seinen Reinszenierungen konzentriert sich hauptsächlich auf die Gattung Melodram und die Darstellung von komplexen psychischen Spannungen innerhalb einer intimen zwischenmenschlichen Beziehung, insbesondere der Paarbeziehung. Ming Wong setzt sich mit Beziehungsmustern auseinander; gleichzeitig wird die Konstellation von Dominierendem und Dominiertem in der Paarbeziehung thematisiert, innerhalb welcher das Wechselspiel zwischen privat und öffentlich und zwischen Allgemeinheit und Minderheit von Bedeutung ist. Das Interesse an der Diskriminierung einer Minderheit („Four Malay Stories“, 2005), den Barrieren der Klassengesellschaft durch die Darstellung eines Lernprozesses („Imitation of Life“, 2009) und der sich umkehrenden Beziehung zwischen Herrschendem und Beherrschtem („Devo Partire. Domani“, 2010) prägen Ming Wongs künstlerisches Schaffen. Das gewaltsame Einwirken gesellschaftlicher Strukturen auf das Privatleben („Angst essen / Eat Fear“, 2008) und die Unmöglichkeit des Ausdrucks von Intimität im privaten Raum („In Love for the Mood“, 2009) bilden die thematische Grundlage zur Auswahl des filmischen Materials für seine Remakes.

⁵³⁶ In „One Hundred M's Self-portraits, 1993-2000“ präsentiert sich Yasumasa Morimura kostümiert als berühmte Künstler und Filmstars. Die neuen Aufnahmen ikonisierter Persönlichkeiten in einem japanischen Umfeld implizieren die Frage nach dem Einfluss der westlichen Kultur auf die japanische Gesellschaft.

⁵³⁷ Drag und Travestie sind bekannte Methoden der Queer Kunst. Bei der Umgestaltung des Körpers geht es vor allem auch darum, sich von gesellschaftlichen Normen zu distanzieren und Erwartungen zu durchkreuzen. Lorenz 2012, S. 21-23, vgl. Holschbach 2011, S. 180-185.

⁵³⁸ Kees 2012, S. 268. Zur Verwendung der Begriffe „Maskerade“ und „Cross-Dressing“ siehe auch: Kat. Ausst. Seoul 2009. Weiteres zu Wu Tsang siehe: Lorenz 2012, S. 39-45.

Die Tatsache, dass er selbst alle, heterogene und zum Teil gegensätzliche, Charaktere verkörpert, zeigt eine Nähe zur Queer Art oder zum Queer Cinema, die sich Bühnen- und Rollenspiele zur Verwischung der Grenze zwischen Öffentlichkeit und Privatheit oder zur Dekonstruktion der gesellschaftlichen Ordnung zunutze machen. Auch zu den Selbstporträts und Selbstinszenierungen der Künstler zur „Erweiterung der eigenen Person“ oder zum „Streben nach Identitätswechsel“ in Form von Rollenspielen, die seit 1960 in der euro-amerikanischen Kunst geläufig sind, lässt in Bezug auf den experimentellen Umgang mit pluralistischen Selbstbildern ein Berührungspunkt mit Ming Wongs Arbeiten feststellen.⁵³⁹ Anders jedoch als Performance-Künstler wie Andy Warhol, Gilbert & George, Urs Lüthi und Hanna Wilke, die durch die Rollenspiele und fiktive Identitäten ihre Kunst an den Diskurs um die Konstruiertheit des Körpers oder das Leben als Kunst anknüpfen, geht es bei Mings Wongs Rollenspielen mehr um den kognitiven Prozess der „Ikonisierung“⁵⁴⁰ und die Sprache-Bild-Beziehung, wie im Folgenden erläutert werden soll.⁵⁴¹ Anhand der Werkbeispiele soll gezeigt werden, wie sich Ming Wong durch sein Verwirrspiel mit verschiedenen Rollen und mehrschichtigen Übersetzungen, die verschiedene Nationalsprachen, geschriebene und gesprochene Sprache und Körpersprache miteinbeziehen, mit den Beispielen aus dem theoretischen Rahmen der Queer Art und des Queer Cinema auseinandersetzt und diese auf die aktuelle soziopolitische Situation des Landes transferiert.

In „Life of Imitation“ (2009) greift Ming Wong durch die Auswahl des Sirk-Films den Genderdiskurs auf, der zu diesem Film geführt wurde. Judith Butlers berühmter Essay „Lana’s Imitation. Melodramatic Repetition and the Gender Performative“ nimmt aus der genderspezifischen Perspektive Stellung zum Film von Douglas Sirk. Butler betrachtet die Rolle der Sarah Jane als Drag-Performance – Sarah Jane, eine Halb-Kaukasierin, versucht durch die Imitation der Hauptfigur Lora, einer weissen Schauspielerin, die eine idealisierte weibliche Ikone in der Film- und Theaterszene ist, sich selbst zu definieren. Loras schauspielerisches Leben wiederum beruht auf einer konstruierten Darstellung, da sie die fotografisch ikonisierte Weiblichkeit der 20er-Jahre imitiert. Das

⁵³⁹ „Vielheit statt Einheit des Selbst, Facettierung und Zersplitterung von Identität, auf das Selbst- ebenso wie auf das Fremdbild bezogen, bestimmen neben den theoretischen Debatten auch die Kunst der 1960/70er Jahre.“, Kampmann 2011, S. 101.

⁵⁴⁰ Souza 2010, S. 51.

⁵⁴¹ Vgl. Kampmann 2011, S. 101.

„Perform(ing) as white“⁵⁴² durch die Imitation von Loras Gestik, die als idealtypisch für die begehrte Frau gilt, entpuppt sich für Sarah Jane immer wieder als Illusion, dennoch versucht sie durch „performative imitation“⁵⁴³ ihr „weisses Ich“ zur Geltung zu bringen. Sarah Janes Performance als Burlesque-Tänzerin unterscheidet sich grundsätzlich von Loras Imitation: Sie wird von ihr „in excess“⁵⁴⁴ betrieben und in ihrer Übertreibung schlecht und billig, was Butler als „exaggerating the role“⁵⁴⁵ bezeichnet. Dieses parodierende „redoubling“⁵⁴⁶ und „hyperbolic enactment“⁵⁴⁷ ist nach Butler positiv zu bewerten, denn es teilt dem Betrachter „the imitative structure of gender itself“⁵⁴⁸ mit. Butler negiert die Vorgegebenheit von Gender, stattdessen erklärt sie es als eine idealisierte imaginative Struktur, die durch die performativen Wiederholungen und Imitationen produziert wird. Die Drag-Performance bildet keinen Kontrapunkt zum „Original“, sondern offenbart dessen Konstruiertheit.⁵⁴⁹ Sarah Janes Imitation von Lora ist in Butlers Sinne ein Auflehnen gegen die vorhandenen gesellschaftlichen Normen und Ausdruck ihrer illusionistischen Beschaffenheit.

Die Rolle der Sarah Jane bei Ming Wong, die von drei Männern mit verschiedenem ethnischen Hintergrund verkörpert wird, ist durch ihren Drag-Charakter gekennzeichnet. Auffällig ist im Zusammenhang mit der Imitation als Travestie die Analogie zu Pedro Almodovars Film „High Heels“ (1991, Abb. 88), ebenfalls ein Remake von Douglas Sirks „Imitation of Life“ (1959). Almodovars Figur Richter Dominguez (alias „Femme Letal“), die als Drag-Queen auftritt, lehnt sich an die Rolle der Sarah Jane an.⁵⁵⁰ Dominguez, als verdeckter Ermittler im Einsatz, tritt in der Rolle der Femme Letal als Doppelgängerin der Schauspielerin Becky del Páramo in einer Travestie-Show auf und verliebt sich in Rebeca, Beckys Tochter. Die Rolle als Femme Letal, die ein Teil der sexuellen Identität des Richters Dominguez wird, denn er verliebt sich in seiner Frauenrolle in eine „homosexuelle“ Frau, stellt eine flexible sexuelle Identität dar. Unter dem Aspekt der Maskerade stellt Almodovar die Variabilität von Gender dar⁵⁵¹, indem er

⁵⁴² Butler 1990, S. 5.

⁵⁴³ Ebd., S. 9.

⁵⁴⁴ Ebd., S. 9.

⁵⁴⁵ Ebd., S. 9.

⁵⁴⁶ Ebd., S. 10.

⁵⁴⁷ Ebd., S. 1.

⁵⁴⁸ Ebd., S. 1.

⁵⁴⁹ Ebd., S. 2.

⁵⁵⁰ Vgl. Fisher 1998, S. 206-212.

⁵⁵¹ Siehe auch: Lucy Fishers Analyse von Dominguez' Androgynität. Fisher 1998, S. 209.

in diesem Film Crossdressing, Imitation und Gender in eine enge Beziehung setzt.⁵⁵² Durch den Rückgriff auf die Themen von Rainer Werner Fassbinder und Douglas Sirk, die um die ambivalente Beziehung zwischen Nachahmung und Wirklichkeit und Performance und Authentizität kreisen, rückt Pedro Almodovar das variable Genderkonzept der Transvestiten ins Zentrum seiner Geschichten.⁵⁵³ Die Darstellung der Imitierenden dient im Film „High Heels“ einem Blick in die Psyche der Figuren, die im Alltag eine der gesellschaftlichen Norm entsprechende „Maske“ tragen. Indem er sich auf ein bekanntes Melodram von Sirk bezieht, das durch „Nachahmung, Mimikry und Rollenspiel“⁵⁵⁴ den Konflikt zwischen gesellschaftlicher Ordnung und Individuum zum Ausdruck bringt, stellt er sich in die Tradition des Queer Cinema, das sich mit den zwischenmenschlichen Machtverhältnissen und dem Rollenspiel auseinandersetzt.

Ming Wongs Vorliebe für die Fassbinder-Figuren ist auf deren Tragik zurückzuführen, die daraus entsteht, dass sie sich durch Nachahmung an feste Rollenbilder anzunähern versuchen, aber sich nicht mit den Rollen identifizieren können. In diesem Sinne charakterisiert auch der Filmwissenschaftler Thomas Elsaesser Fassbinders Filme, in denen „Identitäten als veränderliche Performanzen gezeigt werden, beinahe als seien es Kostüme, die sich anziehen und ablegen lassen.“⁵⁵⁵ Bei Almodovar dient der Akt der Imitation mithilfe dieser „Kostüme“ der Verarbeitung traumatischer Erfahrungen⁵⁵⁶ und der Entfaltung sexueller Begierde. Hier setzt er das Mittel der geschlechtlichen und ethnischen Travestie zur Befreiung von zwanghaften sozial-normativen Rollen ein. Parallel zu Almodovar basiert das Konzept von Wongs „Life of Imitation“ auf der Befreiung von festen Rollenbildern durch das Crossdressing von Mann zu Frau und durch das Spiel mit multiplen Identitäten im Spannungsfeld von verschiedenen Ethnien. Die Aufweichung des Normativen durch die Travestie bringt Ming Wong mit der aktuellen multiethnischen Gesellschaft Singapurs in Verbindung, indem er Vertreter der drei wichtigsten ethnischen Gruppen in Singapur durch Sarah Jane und Annie (ihre Mutter) verkörpern lässt.

⁵⁵² Vgl. Fisher 1998, S. 206-212.

⁵⁵³ Peucker 2013, S. 43- 57.

⁵⁵⁴ Ebd., S. 53. Peucker setzt sich neben den melodramatischen Elementen und der Ästhetik bei Sirk und Fassbinder auch mit den Werken von François Ozon, Wong Kar-Wai und Christoph Schlingensiefel auseinander.

⁵⁵⁵ Crone 2013, S. 225. Vgl. Elsaesser 2001, S. 135.

⁵⁵⁶ Rebeca verliebt sich in Femme Letal, die Imitatorin von Becky, wegen der Abwesenheit ihrer Mutter während ihrer Kindheit.

5.3.2. Sprache im politischen Kontext in Ming Wongs Werken

Den Kern von Ming Wongs Kunst bildet die Verwobenheit von fiktionaler Narration und spezifischen soziopolitischen Kontexten. Der häufige Rollenwechsel eines Darstellers und die Mehrfachbesetzung einer Rolle durch verschiedene Darsteller ruft eine „kinaesthetic empathy“⁵⁵⁷ hervor, die den Betrachter zum imaginären Spiel einlädt, sich in die Figuren hineinzusetzen. In Wongs Werk ist die „dual nature of response“⁵⁵⁸ des Betrachters konzeptuell angelegt. Einerseits wird die „sensory awareness of our embodiment and our connections with other subjects and objects in the world“⁵⁵⁹ geweckt, andererseits ruft das Werk eine ethische Reaktion auf die dargestellte konkrete soziopolitische Situation hervor,⁵⁶⁰ die er anhand der filmischen Narration generalisiert wird. Das Konzept der zweifachen Reaktion des Betrachters⁵⁶¹, das Marsha Meskimmon auch im Werk Dadang Christantos feststellt, bringt auch ohne „shared language, history or cultural tradition“⁵⁶² den internationalen Betrachtern indirekt die politische Situation Indonesiens nahe.

Wie auch Judith Butler und Pedro Almodovar sich anhand des Sirkschen Films mit der Genderkonstruktion auseinandersetzen, hebt Wong die politische Dimension des Körpers hervor, und schlägt die Brücke zwischen der genderkritischen Perspektive und der Problematik der multiethnischen Gesellschaft Singapurs und verbindet so „the micro-stories of individuals with the macro-histories of global geopolitics“⁵⁶³.

This is at the level of these dual economies of response that art offers a potential crossing between cultural, linguistic and social boundaries – and a place in which we can imagine and respond to other people who are different from ourselves. It is here that the cosmopolitics of response can emerge.⁵⁶⁴

⁵⁵⁷ Meskimmon 2014, S. 291.

⁵⁵⁸ In ihrer Analyse von Dadang Christantos Werk „They Give Evidence (Mereka Memberi Kesaksian)“ beschreibt Marsha Meskimmon zwei Ebenen der Reaktion des Betrachters auf das Werkgeschehen, die in Christantos künstlerischem Konzept angelegt sind: Durch die Darstellung der traumatischen Erfahrung des Verlusts eines nahestehenden Menschen ruft das Werk einerseits eine körperliche Empathie hervor, andererseits wird durch den biografischen Kontext auf ein konkretes politisches Problem Indonesiens hingewiesen, das dem nicht-lokalen Publikum unklar bleibt. Das Werk von Christanto fordert eine „dual nature of response“, einerseits die „kinaesthetic response to the transformation of grief and trauma into affective aesthetic registers of art“, andererseits „a compelling ethnical response to the entreaty of another“. Vgl. Meskimmon 2014, S. 289.

⁵⁵⁹ Ebd., S. 286.

⁵⁶⁰ Ebd., S. 291.

⁵⁶¹ Ebd., S. 282-293.

⁵⁶² Ebd., S. 290.

⁵⁶³ Ebd., S. 286.

⁵⁶⁴ Ebd., S. 289.

Diese Art von „cosmo-politics of response“ durch „forms of kinaesthetic empathy and imaginative identification“⁵⁶⁵, die Meskimmon bei vielen zeitgenössischen asiatischen Künstlern feststellt, ist in Ong Keng Sens transkulturellen und transnationalen Theaterstücken vorhanden, mit denen Ming Wong aus seiner Zeit als Theaterautor vertraut ist. Ongs „Lear“ (1997) spiegelt Singapurs multiethnische und multilinguale Gesellschaftsstruktur auf der Folie einer universellen politischen Problematik wieder und ist auf verschiedenen Ebenen mit Wongs „Life of Imitation“ vergleichbar (Abb. 89). Unabhängig vom Konzept der interkulturellen Kommunikation geht Ongs wie auch Wongs Arbeit konkret auf die ungleiche Machtverteilung der singapurischen multiethnischen Politik ein.

Wongs Präsentation von stereotypen Menschenbildern weist starke Parallelen zu Ongs Reduktion der Charaktere auf „ethnic-racial archetypes“ auf.⁵⁶⁶ Indem er Darsteller aus drei unterschiedlichen ethnischen Gruppen agieren lässt, nimmt Wong auf indirekte Weise eine Kritik an der normativen Gesellschaftsstruktur und der Wesenszuschreibung in Bezug auf Ethnizität vor. Rahmungssituationen setzt er szenisch ein und schafft so eine Metapher für die beengende und einschränkende Situation ethnischer Minderheiten. Wie auch Ong geht es Wong nicht um die Vorstellung einer harmonischen bunten „Multikulti“-Gesellschaft. Die Kategorisierung nach dem linguistischen Unterschied in „Lear“, die den unterschiedlichen sozialen Status der Charaktere unterstreicht, spielt auf die politische Situation Singapurs an, in der die Sprache über die Verteilung von Macht und Privilegien entscheidet: „In both, racial and linguistic differences appear as calculated effects of totalising structural forces.“⁵⁶⁷ Auch bei Ming Wong wird mit der Gliederung der ethnischen Archetypen auf die strenge singapurische Zuordnung durch die institutionalisierte Regel der sog. CMIO-Taxonomie⁵⁶⁸ angespielt. Diese beruht auf einer strengen Strukturierung der ethnischen Gruppen, und schreibt die Pflege der jeweiligen kulturellen Tradition vor und essentialisiert die ethnische Zuschreibung der einzelnen Gruppen.⁵⁶⁹ Wie Edwards in

⁵⁶⁵ Meskimmon 2014, S. 310.

⁵⁶⁶ Edwards 2014, S. 20.

⁵⁶⁷ Ebd., S. 23.

⁵⁶⁸ Das multiethnische Konzept ist in Singapur als Staatsideologie seit der Gründung des Landes im Jahr 1965 etabliert. Es beinhaltet gleiches Recht für die drei ethnischen Hauptgruppen (Chinesen, Malaysier und Inder) und auch die Minderheiten (andere asiatische Bevölkerungsgruppen und Europäer). In diese ethnischen Kategorien wurde die Bevölkerung eingeteilt. Edwards 2014, S. 20-21. Vgl. Chua 2007, S. 924-925.

⁵⁶⁹ Vgl. Storer 2010, S. 64.

seiner Analyse des lokalpolitischen Aspekts bei On Keng Sens Theaterstücken bemerkt, definiert die CMIO-Taxonomie ethnische Rituale und reguliert die Beziehungen zwischen verschiedenen Ethnien:

One effective way to manage ethnic loyalties is by actively promoting socialisation along ethnic lines within a prescribed, state-mediated institutional framework. This allows the state to supervise intra-ethnic social activity, and to regulate it when needed. Ideally, it also allows the state to guide emergent ethnic practices and solidarities. Singaporean multiracialism does precisely this. As previously mentioned, the state has institutionalised the CMIO system politically, culturally and economically. [...] Because the PAP is ideologically opposed to the „welfare state,“ it delegates social welfare responsibilities to three semi-autonomous racial “self-help organisations”: the Malay-Singaporean organisation Yayasan Majlis Pendidikan Anak-anak Islam (Mandaki), the Singapore Indian Development Agency (SINDA) and the Chinese Development Assistance Council (CDAC). This structure is reproduced on the local level by community associations, which serve social “quasi-kinship” functions (language promotion, funerary services, etc.). These interlocking institutions promote assimilation to racialised behavioural norms, which the state then represents as evidence of racial-cultural “essence”. At the same time, they reinforce a joint image of racial and national identity, as expressed in the figure of “hyphenated Singaporean”.⁵⁷⁰

Die CMIO-Taxonomie ist auch herrschendes Konzept bei der Spracherziehung. Die Erziehungs- und Sprachpolitik war seit der Unabhängigkeit in einem multiethnischen Land wie Singapur (Tamil, Malaysisch, Chinesisch) eine heikle Angelegenheit hinsichtlich der Nationsbildung. Die PAP deklarierte im Jahr 1959 Englisch als offizielle Landessprache, wobei die jeweiligen Sprachen der drei ethnischen Gruppen weiter gepflegt werden sollten: Englisch wird für die interethnische Kommunikation und die zweite Sprache wird als Muttersprache der ethnischen Gruppen definiert.⁵⁷¹ Dieses System setzt die Eliminierung der vielfältigen Dialekte voraus. Die chinesischen Dialektgruppen, wie „Hokkien, Teochew, Cantonese und Hakka“⁵⁷² wählen Mandarin als zweite Sprache, während sich „Javanese, Bawanesse and Bugis“⁵⁷³ innerhalb der islamischen Kultur für Malaysisch als zweite Sprache entscheiden. Die sehr heterogene indische Gruppe besteht aus „Tamils, Malayalees, Sikhs, Gujeratis, Pakistanis and Sri Lankans“⁵⁷⁴. Weil sie entweder der hinduistischen oder muslimischen Glaubensgemeinschaft angehören, sprechen sie wahlweise Malaysisch oder Tamilisch.⁵⁷⁵

⁵⁷⁰ Edwards 2014, S. 21.

⁵⁷¹ Ein bilinguals Erziehungssystem, das Mandarin, Malaysisch und Tamil als zweite Sprachen festlegt, fasst verschiedene Völkergruppen unter „Singaporean-Chinese“, „Singaporean –Malay“ und „Singaporean-Indian“ zusammen.

⁵⁷² Hill 2005, S. 104-105.

⁵⁷³ Ebd., S. 104-105.

⁵⁷⁴ Ebd., S. 104-105.

⁵⁷⁵ Ebd., S. 104-105.

Das bilinguale System Singapurs basiert auf der Idee der Regulierbarkeit und Organisierbarkeit des Sprachgebrauchs durch die Regierungspolitik.⁵⁷⁶ Englisch wurde aus Gründen des wirtschaftlichen Vorteils zur offiziellen Landessprache, und aus demselben Grund wurden statt den Dialekten die Standardsprachen „proper British pronunciation of English“ und z.B. Mandarin für die schulische Bildung gefordert.⁵⁷⁷ Abhängig vom Perfektionsgrad des Englischen wird Zugang zu Privilegien und gehobenem sozialen Status geschaffen, d.h. Familien, die ihren Kindern eine bessere Englischerziehung ermöglichen können, sind in der Lage, ihren privilegierten Status zu erhalten.⁵⁷⁸

Der prägnante Satz „I am white, white, white!“ aus Ming Wongs „Life of Imitation“, der von Darstellern, die drei verschiedene ethnische Gruppen repräsentieren, gesprochen wird, kann hinsichtlich der lokalen Situation als Kritik an der Sprachpolitik verstanden werden. Die Sprache der Schauspieler ist entsprechend der jeweiligen „vorgeschriebenen“ Muttersprache akzentuiert, und auch ihr gestischer Ausdruck der Emotionen fällt kulturell bedingt unterschiedlich aus. Die Fremdheit gegenüber dieser Sprache (Englisch), die zwar die offizielle Amtssprache aber keine Muttersprache ist, wird in Verbindung mit der Orientierung an der Leistungsgesellschaft des Landes⁵⁷⁹ als auch mit den Kommunikationsproblemen zwischen verschiedenen Ethnien ins Blickfeld gerückt.

Wie auch in seinen anderen Werken setzt Ming Wong hier die Sprache als Performanz sozialer Zugehörigkeit und gleichzeitig als Mittel zur Zuordnung dieser Zugehörigkeit in den Fokus. Der Betrachter ist in Bezug auf die Darsteller einem unbewussten Kategorisierungsprozess unterworfen, in dem er diese Schauspieler als Chinesen, Malaysier und Inder identifiziert, handelt er entsprechend seinem gewohnten

⁵⁷⁶ Dixon 2005, S. 632.

⁵⁷⁷ Vgl. Mackay 2010, S. 70.

⁵⁷⁸ „Pakir comments that for the Chinese-educated the Chinese language is seen as the most important indicator of ethnic identity; for the English-educated other markers such as descent and surname are more salient. It is possible that such distinctions may have been reinforced by income disparities, that English-educated enjoying higher average earnings than the Chinese-educated.“ Hill 2005, S. 105; vgl. Pakir 1993, S. 73-90. Zum biligualen System als „level playing field“ siehe: Edwards 2014, S. 22.

⁵⁷⁹ In den 70er- und 80er-Jahren entwickelte sich Singapur durch die Einführung des amerikanischen Wirtschaftssystems zu einer kapitalistischen Leistungsgesellschaft, in der die Gewährleistung des gleichen Rechts in der Öffentlichkeit als Basis zur individuellen Selbstentfaltung gilt. Für ein stark auf ausländische Investitionen und Handel ausgerichtetes Land wie Singapur waren die internationale Wettbewerbsfähigkeit und auch die Kommunikationsfähigkeit wichtige Faktoren für das wirtschaftliche Wachstum. Die Entscheidung, Englisch zur offiziellen Landessprache zu machen, ist zum grossen Teil der wirtschaftlichen Orientierung und Zielsetzung geschuldet. Vgl. Dixon 2005, S. 632.

Wertesystem und seinen Erfahrungsmustern. Dieser Vorgang ironisiert die verbreitete Idee, dass die Sprache mit der kulturellen Identität einhergeht, denn die sog. Muttersprache ist möglicherweise keine natürliche, sondern eine politisch bedingt erlernte „Fremdsprache“. „Die Nicht-Identität der Sprache“⁵⁸⁰, die durch das Rollenspiel und im Übersetzungsprozess zum Ausdruck kommt, könnte als Kritik an den künstlichen Nationalsprachen und an der Privilegierung einer Sprache – in diesem Fall Englisch – zugunsten der ökonomischen Entwicklung, gelesen werden.

Ming Wong stellt die multiethnische Politik Singapurs, die vermeintlich eine Gleichberechtigung herbeiführen soll, als idealisiertes Konstrukt dar. Speziell in seiner Spiegelszene in „Life of Imitation“ bringt er das Gefangensein in vorgefertigten sozialen Bildern zum Ausdruck. Der Spiegel bezieht als Installationselement den Zuschauer in diese Enge und Künstlichkeit mit ein und generiert durch die zusätzliche Wahrnehmung des eigenen Spiegelbilds eine Situation der körperlichen Nachvollziehbarkeit der Begrenztheit des sozialen Rahmens. Die geschlechtliche und ethnische Travestie in Ming Wongs Remake können in diesem politischen Kontext als Gegenstrategie zur essentialistischen Vorstellung von Ethnien und verfestigten sozialen Bildern gelesen werden.

⁵⁸⁰ In der Auseinandersetzung mit Derridas Definition von „Translation“ werden von D. Dizdar jene Eigenschaften der Sprache hervorgehoben, die durch die Vielfältigkeit und „den ständigen Prozess der inneren Translation“ beschrieben werden können, der durch „das Spannungsfeld zwischen Singularität und Universalität, in dem weder das eine noch das andere in ‚reiner‘ Form erscheinen könnte“, impliziert wird. Nach dieser Logik kann eine Sprache nicht einer bestimmten Identität zugeschrieben werden. Dizdar 2006, S. 202.

6. „Replay“ als künstlerische Praxis bei Pierre Huyghe

If the spectrally human is to enter into the hegemonic reformulation of universality, a language between languages will have to be found. This will be no metalanguage, nor will it be the condition from which all languages hail. It will be the labour of transaction and translation which belongs to no single site, but is the movement between languages, and has its final destination in this movement itself. Indeed, the task will be not to assimilate the unspeakable into the domain of speakability in order to house it there, within the existing norms of dominance, but to shatter the confidence of dominance, to show how equivocal its claims to universality are, and from equivocation, track the break-up of its regime, an opening towards alternative versions of universality that are wrought from the work of translation itself.⁵⁸¹

6.1. Verwobenheit von Bild und Erfahrung: „Blanche-Neige Lucie“ (1997) und „The Third Memory“ (1999-2000)

Im Gegensatz zu den Künstlern Wong und Jung, deren künstlerische Praxis die Überschneidung von filmischer Narration und Lebenswelt zum Gegenstand hat, ist bei Pierre Huyghe die Beschäftigung mit dem filmischen Medium nur in seiner frühen Schaffensphase evident. Aus diesem Grund stammen die von mir ausgewählten Beispiele aus den späten 90-er Jahren, in denen Pierre Huyghe die Verfahren der Wiederholung filmischer Produktionsprozesse (Synchronisierung, Filme in verschiedenen Sprachversionen, Untertitelung und Remake etc.) als künstlerische Konzepte verwendet. Diese Schaffensphase (ca. 1994 bis 2000) ist geprägt von Referenzen auf bereits vorhandene Filme⁵⁸², während die späteren Arbeiten, das „Annlee“-Projekt⁵⁸³ oder das „Anna Sanders“-Projekt⁵⁸⁴, nicht auf andere Filme referieren. Diese Arbeiten setzen sich thematisch mit dem paratextuellen Rahmen von Produktionen für den zeitgenössischen Filmmarkt auseinander.

⁵⁸¹ Butler 2000, S. 178-179.

⁵⁸² Diese filmischen Arbeiten umfassen unter anderem „Remake“ (1994-95), „Les Incivils“ (1995), „Multiscénario pour une sitcom“ (1996), „Dubbing“ (1996), „Deux Conversations“ (1996), „Blanche-Neige Lucie“ (1997), „Atlantic“ (1997), „Sleeptalking“ (1998), „L'Ellipse“ (1998), „The Third Memory“ (1999-2000).

⁵⁸³ Mit dem „Annlee“-Projekt (1999-2002, Kollaboration mit Philippe Parreno) stellte Huyghe eine fiktionale Figur – er kaufte die Rechte an der Manga-Figur Annlee von einer japanischen Filmproduktionsfirma – durch multiple mediale Nutzungen, wie zum Beispiel das Merchandising in der globalen Kulturindustrie, dem freien Markt ohne Urheberrechtsschutz zur Verfügung. Siehe Kat. Ausst. Eindhoven 2003.

⁵⁸⁴ Nach einer von ihm geschaffenen Figur Namens Anna Sanders benannte er eine Produktionsfirma (1998), die er unter anderem mit Charles de Meaux, Philippe Parreno und Dominique Gonzalez-Foerster gegründet hat, ausserdem wird unter dem Namen dieser Figur eine Zeitschrift herausgegeben und verschiedene Kulturveranstaltungen initiiert. Anna Sanders ist die erste erfundene Figur, die Huyghe in seine Kunstpraxis integrierte. Sie ist ein Charakter, der für mehrere Zwecke eingesetzt wurde. Sie taucht z.B. als Firmenlogo der Filmproduktion, als Herausgeberin des gleichnamigen Kulturmagazins, als Kunstveranstalterin oder als kollektive Identität der beteiligten Künstler auf. Vgl. Barikin 2012, S. 108-110; Copeland (Hg.) 2003. Zur Figur Anna Sanders siehe auch: <http://www.annasandersfilms.com> (Stand: 07.08.2013).

Wie Barikin in ihrer Monografie schildert, gehören verschiedene Plakataktionen und Performances wie „La Toison d’Or“ (1993) und „Mobil TV“ (1995) zu den unbekannten von Huyghes frühen Werken, in denen die Charakteristika der Überschneidung von wirklichen und fiktionalen Situationen und der unerwarteten Begegnung mit vergangenen Bildern in der Gegenwart zu finden sind.⁵⁸⁵ Seine filmischen Arbeiten dagegen, die in mehreren thematischen Ausstellungen zur Kinoreflexion gezeigt wurden, zählen zu seinen bekannten frühen Werken. Trotz des thematischen Zusammenhangs mit seinen frühen performativen Arbeiten – in seinen Arbeiten mit filmischen Referenzen wird auch das Interesse an Themen wie Austauschbarkeit von wirklichen und fiktionalen Situationen und Fiktion als Rahmen für Alltagserfahrungen unverkennbar – wurden seine filmische Arbeiten bis jetzt selten unter diesem Aspekt untersucht.

Die Kunstkritikerin Muriel Caron war die Erste, die Huyghes „Remakes“ in Bezug auf das Verhältnis zwischen Lebenswelt und Fiktion analysierte. Nach ihrer Ansicht wird in seinen Wiederholungspraktiken der Film als „modèle de vie“ (Szenario fürs Leben) eingesetzt, der gleichermassen „fabricateur de narration“ ist.

Et si pierre Huyghe choisit le cinéma comme modèle de vie, c’est aussi bien en tant que «fabricateur» de narration que, parce qu’à travers son processus d’élaboration – par segmentation en différentes étapes et corps de métiers – il est lui-même une version du processus économique (de la conception du produit à sa diffusion commerciale).⁵⁸⁶

Seine folgenden Arbeiten wie „Blanche-Neige Lucie“ (1997, Abb. 90), „Atlantic“ (1997), oder „Dubbing“ (1996) basieren auf dem Umkehrungskonzept, das die postproduktive filmische Praxis, also Arbeiten, die nach dem Dreh entstehen, als zentrales Geschehen bei einer Filmproduktion zu beleuchten versucht. Der Künstler rückt den Akt der Synchronisierung und Übersetzung als jeweilige individuelle Interpretationsleistung in den Fokus und zeigt deutlich, wie eine gegebene fiktive Geschichte, je nach unterschiedlichem Kulturverständnis, Alter und Geschlecht, anders verstanden und ausgedrückt werden kann. Bei Huyghe sind die fiktionalen filmischen Bilder keine neutralen Aufnahmen, die eine Geschichte illustrieren, sondern mehrschichtige Folien, die persönliche Erinnerungen, Wünsche und Gefühle der Filmschaffenden übertragen. Das Werk „Blanche-Neige Lucie“, das das Leben der französischen Sprecherin des Schneewittchens in Disneys „Snow White and the Seven Dwarfs“ (David D. Hand, 1937) behandelt, thematisiert, wie der fiktionale filmische Charakter im Zuge der industriellen

⁵⁸⁵ Vgl. Barikin 2012, S. 8-36.

⁵⁸⁶ Caron 1999, S. 5.

Verbreitung von der ursprünglichen Produktion verfremdet wird und neue Identitäten gewinnt.

„Blanche-Neige Lucie“ (1997, Abb. 90) ist eine Arbeit seiner frühen Schaffensphase und wurde als erster von Anna Sanders produzierter Film der Öffentlichkeit präsentiert.⁵⁸⁷ Es handelt sich dabei um eine einkanalige Videoarbeit, die in einem konventionellen Fernsehformat mit über Kofhörer übertragener Tonspur ausgestellt wird. Im Gegensatz zu den Werken *L'Ellipse*“ (1998) und *„Atlantic“* (1997), die auf grosse Leinwände projiziert werden, und somit eine physische Erfahrung beim Betrachten erzeugen, stellt „Blanche-Neige Lucie“ ein kleines Format dar. Die Inspiration zu diesem Werk geht auf eine Radiosendung vom November 1996 zurück: Lucie Dolène⁵⁸⁸, die französische Schneewittchen-Synchronsprecherin des bekannten Walt Disney Films, *„Snow White and the Seven Dwarfs“* (David Hand, 1937) verklagte Walt Disney und Gaumont Buena Vista International wegen Verletzung des Urheberrechts. Ihre Stimme wurde für weitere Reproduktionen im VHS-Format benutzt, ohne dass sie Tantiemen dafür erhielt.⁵⁸⁹ Sie betrachtete die französische Schneewittchenstimme als ihr Eigentum und antwortet im Radiointerview auf die Frage, wie sie ihr Eigentumsrecht beweisen könne, mit ihrer Interpretation des Filmlieds *„Someday my prince will come (Un Jour mon prince viendra)“*. Die Problematik der Urheberschaft und des Eigentumsrechts bezüglich der Stimme eines fiktionalen Charakters macht Huyghe zum Ausgangspunkt dieser Arbeit.⁵⁹⁰

In seiner Videoarbeit zeigt Huyghe Lucie Dolène in einer Interviewsituation.⁵⁹¹ Nach der Titelangabe ist ein menschenleeres Studio zu sehen, in dem eine Beleuchtungsanlage langsam nach oben in Richtung Studiodecke fährt. Nachdem der Raum ausgeleuchtet ist,

⁵⁸⁷ In einem Vortrag mit Mark Lewis in der Tate Modern Gallery in London 2002 zeigt Pierre Huyghe diese Arbeit als erstes Beispiel, um seine Beschäftigung mit dem Medium Film zu erläutern. Entgegen jeder Erwartung sagt er, dass er weniger am Kino an sich, an der filmischen Grammatik und ihrer Dekonstruktion interessiert sei, als viel mehr an der filmischen Umsetzung und Vermittlung von Erfahrungen und der Rolle der Stimme und der Bilder in diesem Prozess. Ähnlich äusserte er sich auch im Interview mit Barikin, vgl. Barikin 2012, S. 72-73. Der Vortrag in der Tate Modern Gallery ist online verfügbar unter: <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/moving-images-pierre-huyghe> (Stand: 13.07.2014).

⁵⁸⁸ Lucie Dolène (1931-) übernimmt die französische Synchronisation der Schneewittchenfigur in der dritten Bearbeitung des Originalfilms.

⁵⁸⁹ Vgl. mit dem Interview mit Mark Lewis, online verfügbar unter: <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/moving-images-pierre-huyghe> (Stand: 13.07.2014), vgl. Barikin 2012, S. 100.

⁵⁹⁰ Vgl. Kat. Ausst. München, Zürich, Wien, Dijon 1999-2000, S. 185; Barikin 2012, S. 100.

⁵⁹¹ Bei den folgenden Ausstellungen wurde diese Arbeit gezeigt. *„Yesterday will be better“*, Aargauer Kunsthaut, 2010; *„Form Follows Fiction. Forma e Ficcione nell'Arte di Oggi“*, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino, Mailand, 2001; *„Côte Ouest“*, Santa Monica Museum of Art, Los Angeles, 1999.

sind an die Wand gelehnte Aufnahmegeräte und Bühnenzubehör zu erkennen. Die Hälfte des Hintergrunds besteht aus einer monochromen blauen Leinwand für das Chromakey-Verfahren⁵⁹², die andere Hälfte aus einer neutralen weissen Leinwand.⁵⁹³ Entgegen der Erwartung des Betrachters bleibt der Raum zunächst unverändert – lediglich die Untertitel zu Dolènes Bericht über ihre Kindheitserinnerung an Schneewittchen, ihre Begegnung mit Walt Disney und ihr Vorsingen für den Film in Amerika, ihre Interpretation der Märchenfigur und ihre Studioerfahrung werden eingeblendet. Ihrer Schilderung der Arbeit als Sprecherin zufolge musste die Synchronisierung auf die musikalische Struktur der Originalversion abgestimmt werden und die Identifizierung mit dem Charakter ist Teil der Emotionsvermittlung:

I recorded the song wearing headphones; I had the original voice in my ear. I liked hearing the feedback of the voice. It's disconcerting, but I got used to it. It's a little guide that helps you to follow the musical structure. When I gave my voice to that character, that beautiful little princess, graceful and innocent, I was Snow White, completely!⁵⁹⁴

Einer langen Pause folgt die plötzliche Nahaufnahme von Lucie Dolène, die mit leiser Stimme das bekannte Lied des Schneewittchen-Films „Someday My Prince will come (Un jour mon prince viendra)“ zum Teil singt und zum Teil summt. Während des Gesangs wird sie mit der Kamera in einer Kreisbewegung vor der Bühne gefilmt, wobei sie ununterbrochenen Blickkontakt zu Kamera hat. Auf diese Weise wird eine typische Musikvideo-Stimmung erzeugt. Der unvollständig gesungene Liedtext und Dolènes Zögern vor dem Einsetzen ihres Gesangs drücken ihre zwiespältige Haltung diesem Filmcharakter gegenüber aus, von dem sie sich aufgrund des Rechtsstreits mit dem Disney-Konzern entfremdet hat. „Today when I watch the film, I have a strange feeling: It's my voice and yet it doesn't seem to belong to me anymore; it belongs to the character and the story.“⁵⁹⁵ Die letzte Sequenz zeigt dem Betrachter wieder das leere Studio mit der Einblendung der Untertitel. Während die Beleuchtungsanlage wieder herunterfährt, erfährt der Betrachter durch die Untertitel von ihrem Sieg im Prozess gegen die Walt Disney Corporation.

Zwei gestalterische Konzepte werden hier umgesetzt: einerseits die Trennung von Bild und Stimme und andererseits die Grenzüberschreitung zwischen Dokumentar- und

⁵⁹² Ein blauer Hintergrund, der häufig im Fernsehstudio angewendet wird, lässt sich leicht digital entfernen und den Figuren können dann andere Hintergrundbilder hinzugefügt werden.

⁵⁹³ Vgl. Barikin 2012, S. 101.

⁵⁹⁴ Ebd., S. 98.

⁵⁹⁵ Ebd., S. 98, S. 101.

Musikvideoformat.⁵⁹⁶ Obwohl die Form der Wiedergabe des Interviews im dokumentarischen Stil gehalten ist, gleicht die Handlung im Filmstudio – Aufblenden des Lichts, Auftritt von Lucie Dolène, Abblenden des Lichts – einer Inszenierung. Der spielerische Umgang mit den filmischen Formaten zeigt sich in „Blanche-Neige Lucie“ ausserdem in der Nachahmung eines Musikvideos – die Länge der Videoarbeit wurde deshalb auf die Vier-Minuten-Dauer dieses Formats abgestimmt. In einem Interview erklärte Pierre Huyghe die Wahl des Musikvideos mit seiner Intention, der Stimme Schneewittchens das fehlende Bild zu geben.⁵⁹⁷ Lucie Dolène tritt hier nicht als Synchronsprecherin hinter der Bühne, sondern als Sängerin des Liedes auf der Bühne auf.

Huyghes Präsentation beruht auf der Disjunktion von Dolènes Stimme und ihrem Bild und pointiert auf ironische Weise die Amalgamierung dieser beiden Elemente im filmischen Charakter. Im Prozess der Filmrezeption verschmilzt die Synchronstimme mit der Zeichentrickfigur zu einer Einheit und wird zur Teilidentität des Schneewittchencharakters. Die subjektive Interpretationsleistung der Sprecherin wird nicht wahrgenommen, da sie bildlich nicht repräsentiert ist, ihre Stimme wird nur noch als die von Schneewittchen identifiziert. Die strikte Trennung zwischen Bild und Stimme, die Huyghe in dieser Arbeit vornimmt, macht dem Zuschauer den Verschmelzungsprozess als künstliche Konstruktion bewusst.

Die Untrennbarkeit von sprachlicher Interpretation und fiktionalem Charakter im Fall von Lucie Dolène stellt Huyghe als thematische Erweiterung seiner Plakataktionen „Chantier Barbès-Rochechouart (1996)“ und „Rue Longivie (1994)“ dar. In diesen Werken werden fiktionale inszenierte Bilder mit der Repräsentation des Realen im Alltag gleichgesetzt.⁵⁹⁸ Lucie Dolène gestaltete zwar mit ihrer stimmlichen Interpretation einen fiktionalen Charakter, aber mit der Verbreitung der französischen Filmversion erfuhr das Verhältnis zwischen Dolène und Schneewittchen eine Umkehrung. Wie sie selbst im Laufe der Gerichtsverhandlung zugibt, repräsentiert die Figur des Schneewittchens ihre Identität.

⁵⁹⁶ Vgl. Pierre Huyghes Aussage im Interview mit Mark Lewis, online verfügbar unter: <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/moving-images-pierre-huyghe> (Stand: 13.07.2014).

⁵⁹⁷ Ebd.

⁵⁹⁸ Siehe Kapitel 1., S. 64.

Das Werk „I Do Not Own Snow White“ (2005, Abb. 91), eine Lichtinstallation aus Neonröhren, die den Text des Werktitels nachzeichnet, war auf der Ausstellung „Celebration Park“ (2006) in der Tate Modern Gallery in London zu sehen. Es ist als Kommentar des Künstlers zur „selbst-generierenden“ Identitätskonstruktion zu verstehen, die in der kulturellen Welt nicht der subjektiven Entscheidung unterliegt und zu Vermarktungszwecken variiert und erweitert werden kann.

Hinsichtlich Huyghes Interesses an der neuen Identitätskonstruktion einer fiktionalen Darstellung durch Produktions- und Rezeptionsprozesse findet sich eine Parallele zur installativen Videoarbeit „The Third Memory“ (Frankreich, 2000, Abb. 92). Dieses Projekt basiert auf einer Dreharbeit eines Making-Ofs (a True-Story behind the film) von Sidney Lumets Film „Dog Day Afternoon“. Die filmische Geschichte „Dog Day Afternoon“ von Sidney Lumet (USA, 1975) geht auf die Lebensgeschichte von John Wojtowicz und seinem Banküberfall im Jahr 1972 zurück. Noch während des Banküberfalls, der sich am 22. August in der Chase Manhattan Bank in Brooklyn, New York, ereignete, wurde die Polizei alarmiert. John Wojtowicz und sein Komplize Salvatore Naturale nahmen die Bankangestellten als Geiseln und verhandelten mit FBI und Polizei. Ihrer Forderung, eine Limousine für den Weg zum Flughafen zu erhalten, wurde entsprochen. Dort wurde Naturale vom FBI erschossen, Wojtowicz wurde gefangen genommen und zu acht Jahren Gefängnis verurteilt.⁵⁹⁹ Besonderes Medieninteresse galt damals der Homosexualität des Täters und seinem Grund für das Verbrechen – nach eigenen Angaben beging Wojtowicz den Überfall, um die Geschlechtsumwandlung⁶⁰⁰ seines Partners finanzieren zu können – und der übertriebenen Härte der Staatsgewalt in diesem Fall. Das Vorgehen der New Yorker Polizei stand in der Öffentlichkeit bereits seit der Gefängnisrevolte in Attica, die ein Jahr zuvor viele Menschenleben forderte, unter Kritik. Vor der Bank kam es zu Demonstrationen gegen die Polizeigewalt und die Diskriminierung von Homosexuellen und zu Solidaritätsbekundungen mit Wojtowicz. Sidney Lumets „Dog Day Afternoon“ reflektiert bereits die Homosexualität als Thema der Medien und die auf die Staatsgewalt gerichtete öffentliche Aufmerksamkeit im Zusammenhang mit dem „Attica

⁵⁹⁹ Im Film wurde angedeutet, dass Wojtowicz Sal verraten hat, um die eigene Haut zu retten, während nach der Aussage von Wojtowicz selbst dieser Tod ein Zufall und ein „Fehler“ des FBI gewesen sei.

⁶⁰⁰ Nach Wojtowiczs Angabe war sein Beweggrund für den Banküberfall, die Geschlechtsumwandlung seines Geliebten „Mr. Ernest Aron“ (bekannt als Ms. Liz Debbie Eden) finanzieren zu können. Der Medienrummel um den Fall war so stark, dass sogar die Liveübertragung von Richard Nixons Nominierung zum Präsidentschaftskandidat an der „Republican National Convention“ abgebrochen wurde. Wojtowicz berichtet in seiner Version, dass das Licht in der Bank ausgeschaltet wurde, um das mediale Interesse einzudämmen. Vgl. Erickson 2009, S. 120.

Prison Riot“⁶⁰¹ als amerikanische Geschichte der 70er-Jahre. Al Pacino verkörpert in diesem Film John Wojtowicz in seiner Rolle als Sonny Worcek. In der Bankszene feuert Sonny seine Sympathisanten mit dem Ausruf „Attica Attica“ an, worauf die Polizisten ausgebuht werden.

Pierre Huyghes Projekt ermöglicht dem damaligen Bankräuber Wojtowicz, gleichzeitig als Akteur und Regisseur aufzutreten, und so seine eigene Version dieses Ereignisses zu berichten. In einem Filmset, das aus einfachen Holztresen und -tischen besteht, wurde die Kulisse von Lumets Version nachempfunden.⁶⁰² Wojtowicz instruiert einige Komparsen, die die Bankangestellten und FBI-Beamten darstellen, zur Rekonstruktion der Situation aus seiner Sicht und spielt als Hauptdarsteller sich selbst. Huyghes Arbeit ist kein Spielfilm, sondern eine dokumentarische Aufnahme von Dreharbeiten, die zeigen, wie Wojtowicz den Statisten Anweisungen gibt und wie er im Vergleich zu Lumets Film und den damaligen Fernsehberichten das „echte“ Geschehen kommentiert. In der Projektion auf zwei Leinwände werden filmische Szenen von Lumet der Wojtowicz-Version gegenübergestellt, so dass der Betrachter die Parallelen und Unterschiede zwischen beiden Versionen feststellen kann.⁶⁰³ Darüberhinaus werden die rekonstruierten Szenen gleichzeitig aus verschiedenen Kameraperspektiven gezeigt. Dies ermöglicht unterschiedliche Blickwinkel auf das Geschehen und macht so auf die Variabilität und Manipulierbarkeit von Bildern aufmerksam.⁶⁰⁴

In der ersten Szene erfährt der Betrachter von, dass es Wojtowicz untersagt ist, seine eigene Geschichte in Amerika filmisch umzusetzen, da die Warner Brothers Filmproduktion die Rechte an diesem Filmstoff besitzt.⁶⁰⁵ Er berichtet vom mittlerweile 28 Jahre dauernden Urheberrechtsstreit mit Warner Brothers und bezeichnet sich als „the real Sonny Worcek (...) the one that you see in Dog Day Afternoon“. Trotz seiner nachvollziehbaren Forderungen, die Rechte an seiner Geschichte und eine finanzielle

⁶⁰¹ In der Attica State Correctional Facility in Attica, New York, fand im September 1971 eine Gefängnisrevolte statt. Die Insassen forderten bessere Haftbedingungen und nahmen einige Gefängnismitarbeiter als Geiseln. Nach 4-tägigen Verhandlungen beendete ein übermässig brutales Eingreifen der Polizeitruppen die Revolte. Neun Gefangene und 24 Insassen kamen ums Leben. Siehe dazu: Erickson 2009, S. 122.

⁶⁰² Vgl. Barikin 2012, S. 117.

⁶⁰³ Ebd., S. 120.

⁶⁰⁴ Vgl. mit Pierre Huyghes Aussage im Interview mit Mark Lewis, online verfügbar unter: <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/moving-images-pierre-huyghe> (Stand: 13.07.2014).

⁶⁰⁵ Auffällig ist die Verwendung des FBI-Hinweises zum Urheberrecht in der ersten Szene. Wojtowicz darf in den USA seine Geschichte in keiner Form veröffentlichen. Er wurde von Huyghe nach Frankreich eingeladen, wo die Dreharbeiten in einem kleinen Studio in der Nähe von Paris stattfanden. Vgl. Barikin 2012, S. 118.

Entschädigung von Warner Brothers zu erhalten, wird dem Betrachter bei Wojtowicz's Bericht schnell klar, dass diese verfilmte Geschichte ihm nicht alleine gehören kann, denn seine Rekonstruktion der Vergangenheit ist ohne Referenz auf Sidney Lumet's Film und die damaligen Fernsehberichte nicht möglich: In „The Third Memory“ wird im Anschluss an Wojtowicz's Reinszenierung ein Footage aus einem früheren Fernsehbericht gezeigt. Somit deutet Huyghe nicht nur an, dass Wojtowicz's persönliche Erinnerung nicht mehr von seiner medialen Darstellung trennbar ist, sondern weist ausserdem auf die Existenz von weiteren Versionen dieses Geschehens hin.

Die enge Verbundenheit von „Dog Day Afternoon“ mit dem tatsächlichen Banküberfall und der Figur Sonny Worcek mit der Person John Wojtowicz wird in „The Third Memory“ zunehmend spürbar. Wojtowicz berichtet auch über seine Erfahrungen während seines Gefängnisaufenthalts. Da das „Verräter“-Image der Sonny-Figur auf seine Person übertragen wurde, bedrohten und verprügelten ihn seine Mitinsassen. Auch die Planung des Bankraubs erwähnt Wojtowicz, zu der er, so sagt er, durch Al Pacino's Rolle im Film „The God Father“ (Francis Coppola, USA, 1972) inspiriert wurde.⁶⁰⁶ Wie Ruth Erickson in ihrer Analyse von „The Third Memory“ feststellt, besteht Wojtowicz's Vorhaben darin, sich von seiner medialen Darstellung und seinem daraus resultierenden Image zu distanzieren und seine subjektive Rekonstruktion des Geschehens als Wahrheit darzustellen. Letztlich entsteht daraus eine komplexe Situation, in der mehrstimmige und heterogene Repräsentationen sich vermischen. Auf die Figur „Wojtowicz“ werden verschiedene mediale Images projiziert, wie z.B. Verbrecher, Verräter, homosexueller Aktivist⁶⁰⁷, genialer Medienmanipulier usw.

The Third Memory, then, appears to “liberate” Wojtowicz by creating a critical distance between his story and the one told in Dog Day Afternoon, thereby replacing Hollywood fiction with Wojtowicz's reality. This neat narrative of liberation, however, oversimplifies the processes of spectacle at play in The Third Memory and in Wojtowicz's recovery of agency. Wojtowicz both resists and emulates Dog Day Afternoon as he seeks an image and economic gain closely associated with stardom. Wojtowicz's recovery (of his being, authentic experience, and activity) does not simply oppose spectacle; rather they constitute one another.⁶⁰⁸

Die Wiedergabe von Berichten unterschiedlicher Form und unterschiedlichen Inhalts mit sich unterscheidenden Schwerpunkten produziert verschiedene Ausgangslagen zur Interpretation des Ereignisses in der Ausstellungssituation. Sowohl im Centre Georges

⁶⁰⁶ Vgl. Barikin 2012, S. 120.

⁶⁰⁷ Siehe: Erickson 2009, S. 120, vgl. Holm 1976, S. 3.

⁶⁰⁸ Erickson 2009, S. 109.

Pompidou in Paris 2000 als auch im Hirschhorn Museum and Sculpture Garden in Washington 2009 wurde die Videoarbeit als zeitgenössische Dokumentation neben Zeitungsartikeln, einem Fernsehinterview mit Wojtowiczs Ex-Freund und einem Originalplakat von „Dog Day Afternoon“ als eine von vielen medialen Repräsentationen ausgestellt. Wojtowiczs Rekonstruktion des Banküberfalls, die nicht nur auf seinen persönlichen Erinnerungen und Gedanken beruht, sondern in Abhängigkeit von den medialen Repräsentationen seines Überfalls geschieht, weist auf die Verschmelzung von Bild und Erfahrung hin.

Seine Arbeiten mit vielseitigen filmischen Referenzen, die durch Reinszenierungen von bereits existierenden Filmen oder Filmausschnitten hergestellt wurden, fasst Huyghe unter dem Begriff „Replay“ zusammen. Die Idee des Replays beruht darauf, Filme in wiederholbare „Live Situationen“ umzuwandeln, indem ausgewählte filmische Szenen aus den Quellfilmen im Rahmen einer Bühnenszenierung oder Performance imitiert oder rekonstruiert werden.⁶⁰⁹ Das folgende Kapitel wird auf Huyghes Replay-Konzept und die aktuelle Forschungslage dazu eingehen und anhand von Werkbeispielen verdeutlichen, wie konsequent der Künstler die Umsetzung dieses Konzepts in seinen frühen Werken fortführt.

⁶⁰⁹ Vgl. Interview mit Barbara Casavecchia, Casavecchia 2011/12, S. 107.

6.2. „Replay“ als diskursiver Knotenpunkt. Die Verflechtung von Darstellung und Erfahrung in Huyghes frühen Arbeiten

Im Zusammenhang mit Bourriauds Theorie der „esthétique relationnelle“ und seiner legendären Ausstellung „Traffic“ in CAPC Musée d'art contemporain Bordeaux 1996 gewannen Huyghes filmische Arbeiten international die Aufmerksamkeit der Kunstkritik.

Huyghes „Multiscénarios pour une sitcom“ (1996, Abb. 93) in der Ausstellung „Traffic“ ist die Performance einer Casting Situation, in der eine Gruppe von Schauspielern Auszüge aus Post-Scripts (nach den Dreharbeiten entstandene Drehbücher) der folgenden sieben Filme vorlesen und nachspielen⁶¹⁰: „2001: A Space Odyssey“ (Stanley Kubrick, 1968), „The Exorcist 2“ (John Boorman, 1977), „Deux ou trois choses que je sais d'elle“ (Jean-Luc Godard, 1967), „Petit à petit“ (Jean Rouch, 1971), „Doctor Jerry and Mister Love“ (Jerry Lewis, 1960), „Persona“ (Ingmar Bergman, 1966) und „Opening Night“ (John Cassavetes, 1978). In Bezug auf die formalen Charakteristika, wie z.B. Vermischung von Textstellen aus unterschiedlichen Filmen und die Formatierung als Sitcom, hebt Bourriaud Huyghe als „critical interpreter of this ideological scenario“⁶¹¹ hervor, wobei Bourriaud diese Art von Verfremdung als individuell und als Subversion der konventionellen filmischen Struktur bewertet. Huyghes Arbeit verstand er als „praxis of cultural do-it-yourself and recycling“⁶¹² der Modernität und das Einbringen der „sphere of inter-human relations“ (Interaktion zwischen den Laiendarstellern) als Gestaltung einer neuen Kommunikationsstruktur.⁶¹³ Bourriaud interpretiert Huyghes Arbeit als mikropolitische Aktion gegen die „ideological fiction that prescribes ways of living“⁶¹⁴.

Allerdings erklärt Bourriaud nicht, in welchem Sinn er den Begriff „Ideologie“ verwendet und inwiefern ein von Huyghe suggeriertes alternatives Modell der Kommunikation

⁶¹⁰ Post-Script ist ein Drehbuch, das „nach Abschluss der Dreharbeiten die Dialoge und Regieanweisungen eines Films“ aufzeichnet. Kat. Ausst. München, Zürich, Wien, Dijon 1999-2000, S. 56.

⁶¹¹ Bourriaud 2002 B, S. 50.

⁶¹² Bourriaud 2002 A, S. 14, vgl. Bourriauds Idee der Postproduktion. Bourriaud stellt fest, dass die Künstler seiner Generation wie Pierre Huyghe, Maurizio Cattelan, Gabriel Orozco, Dominique Gonzalez-Foerster, Rirkrit Tiravanija, Vanessa Beecroft und Liam Gillick ihre Arbeiten mithilfe der Methoden Reproduktion und Repetition der bereits vorhandenen Repräsentationsformen aus Literatur, Film und Kunst gestalten. Bourriaud 2002 B, S. 14-20.

⁶¹³ „Their works involve methods of social exchanges, interactivity with the viewer within the aesthetic experience being offered to him/her, and the various communication processes, in their tangible dimension as tools serving to individuals and human groups together.“ Vgl. Bourriaud 2002 A, S. 43.

⁶¹⁴ Bourriaud 2002 B, S. 50. Tom McDonough macht darauf aufmerksam, dass Bourriauds Auslegung auf Marxs' 11. These über Feuerbach zurückgeht. „We must stop interpreting the world, stop playing walk-on parts in a script written by power. We must become.“ Siehe: McDonough 2004, S. 108-9.

dieser ideologischen Funktion herkömmlicher Spielfilme entgegensteht. Wie auch Barikin bemerkt, lässt Bourriauds zielstrebige Argumentation und knappe Ausführung der Werkbeispiele wichtige Details der Motivauswahl und des Umgangs mit fremdem Material gänzlich ausser Acht und reduziert die Werke somit auf die Ebene des politischen Statements.

Despite the significance of time, narrative, and cinema in this work, in the catalog for ‚Traffic‘ Bourriaud focused on the same qualities discussed in his subsequent theory of *esthétique relationnelle*: the „tendency to draw inspiration from everyday life“, the „focus upon small-scale models of communicational situations“ and the generation of „relations between people.“⁶¹⁵

Weder auf den motivischen Zusammenhang geht Bourriaud ein, noch zieht er in Betracht, dass die Filme wie „Persona“ von Ingmar Bergman oder „Deux ou trois choses que je sais d'elle“ von Jean-Luc Godard häufig als Autorenfilme gelten, die nicht dem standardisierten Modell des Hollywoodfilms entsprechen.⁶¹⁶

Sowohl hinsichtlich der Konzeption von Huyghe künstlerischer Praxis⁶¹⁷ als auch der Rezeption seiner Werke⁶¹⁸ ist Bourriauds Erklärungsansatz jedoch von Bedeutung. Der Künstler selbst verwendet die von ihm geprägten Begriffe und trägt so dazu bei, dass die Interpretation seiner Arbeiten hauptsächlich auf zwei Kernideen zurückgeführt wird: die Vorstellung des Films als Produktionsskript⁶¹⁹ oder Szenario für weitere Nachproduktionen und der direkte Übergang von künstlerischer Produktion in die Lebenswelt. Obgleich Huyghe Bourriauds Begriff „*esthétique relationnelle*“ nicht als zutreffend für die Beschreibung seiner Arbeiten betrachtet⁶²⁰, übernimmt er seine Bezeichnungen wie „postproduction“, „replay“, „score“, „scenario“, „screenplay“, „fête“ oder „game“ bei der Referenz auf die eigenen Werke. Terminologische Analogien zwischen Bourriaud und Huyghe lassen sich in der Verwendung von „time based event“ „score“ und „do it yourself mode“ (Bourriaud) im Vergleich zu „temporary terminal of a

⁶¹⁵ Barikin 2012, S. 75, vgl. Kat. Ausst. Bordeaux 1996.

⁶¹⁶ Diese Filme handeln von Maskeraden, Identitätskrise oder Identitätswechsel.

⁶¹⁷ Vgl. Barikin 2012, S. 80.

⁶¹⁸ Bourriauds Beobachtungen in der Ausstellung „Traffic“, die eine theoretische Basis zu seiner „*esthétique relationnelle*“ bildet, sind eine Zusammenstellung aus verschiedenen fragmentarischen Ideen und weiterführenden Gedanken, wie z.B. digitales Netzwerk als Kunstform und Distributionsweg, die Ausstellung im offenen Format, Künstlerkollaboration als Ausstellungsform, Recycling der modernen kulturellen Produkte, Integration der Kunstarbeiten in die soziale Interaktion, aus den 90er-Jahren. Vgl. Barikin 2012, S. 78-80.

⁶¹⁹ Weiteres zur „idea of a production of models“ und zur „synopsis available for everyday activity“ in: Bourriaud, 2002 B, S. 53. Pierre Huyghe nutzt auch den Begriff „production of scenario“ in einem ähnlichen Sinne, wobei er auch „score“ oder „screenplay“ als Synonyme nutzt. Vgl. Baker 2004, S. 101.

⁶²⁰ Vgl. Barikin 2012, S. 76.

network of interconnected elements“, „screenplay“ und „open-ended alternatives“ (Huyghe) feststellen.⁶²¹

In einem Interview mit dem Kunstkritiker George Baker fasste Huyghe seine künstlerische Praxis so zusammen:

The replay really is the most important thing. It is not the event anymore that is important, it is the replay. If artists in the 1960s and the 70s used to deal with this idea of event, performance, action – Kaprow, for instance – the representation of the event was not incorporated into the conception of the project. But now things have changed, and ultimately representation or images become more important than real events. We can see this with the current war, we can witness the way the media twists an event, the way representation is dictating the event. Today, an event, its image, and its commentary have become one object. There is an interchangeability in their reoccurrence and anthropophagy.⁶²²

Da nach Huyghes Beobachtung Repräsentationen und Bilder reale Erfahrungen bestimmen, macht er diese Erkenntnis zur Grundlage seines sog. Replays. Er bezieht sich auf die Konzeptkunst der 60er-Jahre, wie z.B. die von Daniel Buren, die sich der De- und Rekonstruktion von konventionellen Formaten zur Offenlegung von Darstellungsformen bediente oder auf die „Détournement“-Methode von Situationisten wie Guy Debord, der das „spectacle“⁶²³ mittels Appropriation im Sinne der Aneignung der dominanten kinematographischen Formen der medialen Realitätsrepräsentation zum „nonspectacular, antispectacular, or other-than-spectacle cinema“⁶²⁴ instrumentalisierte.⁶²⁵

Die Fotoserie „Plakate“ (1994-1995) stellt das Nachahmen von alltäglichen Tätigkeiten durch Schauspieler dar und produziert so Imitationen der Realität. Diese fotografische Dokumentation der Parallelität von nachgestellten Szenen und realem Geschehen erklärt Erfahrungen als Bilder, die im Gedächtnis präsent sind.⁶²⁶ Die Austauschbarkeit von Bild und Erfahrung⁶²⁷ bildet auch den thematischen Schwerpunkt seiner darauffolgenden Replay-Filme, wie z.B. „Remake“ (1994), in dem „Das Fenster zum Hof“ (Alfred Hitchcock, 1954) Szene für Szene in einer sich im Umbau befindenden Wohnung nachgestellt wird. In diesem Werk sind Amateurschauspieler zu sehen, die sich die

⁶²¹ Vgl. Baker 2004, S. 95, 96.

⁶²² Ebd., S. 83.

⁶²³ Mit Spektakel ist „a social relationship between people that is mediated by images“ gemeint. Vgl. Erickson 2009, S. 109.

⁶²⁴ Erickson 2009, S. 110; Debord 2004, S. 164; Baker 2004, S. 88.

⁶²⁵ Vgl. Baker 2004, S. 88-89; Ziebritzki, online verfügbar unter: <http://reciprocalturn.com/texte/zu-pierre-huyghe-im-museum-ludwig> (Stand: 06.12.2014).

⁶²⁶ Cooke 2006, S. 507. „Every experience is seen to have been already prefigured and already remembered.“

⁶²⁷ Vgl. Barikin 2012, S. 75; McDonough 2004, S. 111. Barikin benutzt den Ausdruck „dialectic between image and experience“ und McDonough „the reversibility of images and entities“.

Originalszenen anschauen und versuchen, die filmische Erzählung als reales Geschehen darzustellen. Huyghe gab ihnen die Anweisung, sich nicht in die Figuren des Vorlagenfilms hineinzusetzen, sondern die Handlung als eine alltägliche wiederzugeben.⁶²⁸ Während in seinen frühen Arbeiten zufällige Überlagerungen von fiktionalen filmischen Bildern und Bildern, die die soziale Wirklichkeit repräsentieren, entstehen und deren Austauschbarkeit zur entscheidenden Pointe wird, bildet die Begegnung zwischen bekannten medialen Bildern aus der Vergangenheit und Bildern aus der Gegenwart ab 1995 das Hauptelement in seinen Werken. „Les Incivils“ (1995, Abb. 94), eine Art dokumentarisches Roadmovie, das neben einer Nachinszenierung von Pier Paolo Pasolinis Film „Uccellacci e Uccellini“ (1966) Interviews mit dem Hauptdarsteller des Pasolini-Films Ninetto Davoli und Einwohnern der verschiedenen Drehorte, ein Casting in der Galerie Fac-Simile und den Besuch der Stelle, an der Pasolini ermordet wurde, enthält, schafft eine Begegnungszone von on- und off-screen. Auch in „L’Ellipse“ (1998) treffen aus dem Film „Der amerikanische Freud“ (Wim Wenders, 1976-77) stammende Stadtbilder von Paris auf neue Aufnahmen dieser Motive. Darüber hinaus werden Wenders fiktionale Bilder mit aktuellen realen durch den Schauspieler Bruno Ganz verknüpft, der sowohl im Originalfilm als auch in Huyghes Remake die Hauptrolle übernimmt. Der Wechsel von Filmfigur zu Person und filmischem zu „echtem“ Schauplatz impliziert auch in diesem Werk eine Gleichsetzung von real und fiktional. Die Vorgehensweise des „extending fiction in the reality“ bzw. „recogniz(ing) the fictional in the real“⁶²⁹ betont, dass nicht die Verfremdung der Darstellungskonvention, sondern das Wiederverwendungspotenzial der verfremdeten fiktionalen Elemente für die Reproduktion im Alltag wesentlich ist. Eine bekannte Geschichte wird nicht nur nachgeahmt, sondern im Fall von „L’Ellipse“ auch darstellerisch fortgeführt, was zu der Frage führt, wie Erfahrungen bildlich abgespeichert werden und welche Effekte diese Bilder im sozialen, alltäglichen Raum nach sich ziehen.⁶³⁰

⁶²⁸ Vgl. Barikin 2012, S. 54.

⁶²⁹ Ebd., S. 95, S. 124. Vgl. Philippe Parrenos Kommentar zur Kunst von Pierre Huyghe, Kat. Ausst. München, Zürich, Wien, Dijon 1999-2000, S. 58.

⁶³⁰ Siehe Interview mit Hans Ulrich Obrist. „Was mich interessiert, ist dieser Weg von der Erfahrung bis zu ihrem Ausdruck durch eine Darstellungsform, aber auch die Art und Weise, wie die Art der Repräsentation wiederum unsere Erfahrungen beeinflusst.“ Zu Pierre Huyghes Interesse an der Beziehung zwischen Zeit und Bild siehe Gespräch mit Hans Ulrich Obrist und Luc Steels. Vgl. Obrist 2002, S. 142-147.

Barikin interpretiert das Hauptmotiv in Huyghes künstlerischem Schaffen als „dialectic between image and experience“.⁶³¹ Der Direktor des Dia Centers New York Lynn Cook erklärt die Verflechtung von Darstellung und Erfahrung bei Huyghe folgendermassen:

As these interwoven tails – double negatives, in effect – unfold in fearful symmetry, the viewer becomes uneasily aware of the impossibility of separating lived experience from representations of it. The real not only conforms to, but is governed by, its representations and recounting and it is this recognition that is as alienating as it is hallucinatory.⁶³²

In der bisherigen Forschung wurde jedoch die Tatsache, dass Pierre Huyghe sich speziell in den 90er-Jahren mit dem Thema „dialectic between image and experience“ beschäftigt und sich auf Filme, Literatur und Architektur aus den 60er- und 70er-Jahren rückbezieht, vernachlässigt. Dieses Verhältnis von Darstellung und Erfahrung ist in Huyghes Arbeiten nicht nur als Fortsetzung des philosophischen Gedankenguts der Situationisten zu verstehen, in ihm spiegelt sich die Kulturkrise im Frankreich der 90er-Jahre angesichts der Globalisierung wider.

⁶³¹ Vgl. Barikin 2012, S. 75.

⁶³² Cooke 2006, S. 507.

6.3. „Replay“ im Kontext der lokalen Diskurse über eine nationale Identität

„Dubbing“ (1996), „Parallel Time Soundtrack“ (1996), „Les Passagers“ (1996), „Blanche-Neige Lucie“ (1997) und „Atlantic“ (1997) greifen thematisch die audiovisuellen Techniken des postproduktiven Bereichs der Filmherstellung, wie z.B. Untertitelung und Synchronisierung in verschiedenen Sprachen auf.⁶³³ Durch die Trennung zwischen Bild und Stimme oder Sprache bzw. bildlicher und textueller Elemente in einem Film ergibt sich die Frage, inwiefern die beiden Medien einander entsprechen. Durch die getrennte Wahrnehmung der bildlichen und textuellen Elemente einer filmischen Narration werden die Konstruiertheit ihrer Synthese und die Frage nach ihrer Austauschbarkeit und Äquivalenz bewusst gemacht. Die Postproduktion kann im Sinne von Genettes Definition der Funktion des „Paratexts“⁶³⁴ verstanden werden, denn sie umfasst zusätzlich Tätigkeiten wie Veröffentlichung und Vermarktung. Diese Aktivitäten der Postproduktion, die die Beziehung zwischen filmischer Produktion und Rahmen der Veröffentlichung⁶³⁵ regulieren und der Kulturindustrie dienen, macht Huyghe in „Dubbing“ zum Thema. Durch die Dokumentation des Arbeitsbereichs und des Prozesses der Synchronisierung in „Dubbing“ (Abb. 95), der von Huyghe als Orchesterkonzert mit verschiedenen Instrumenten metaphorisiert wird⁶³⁶, oder durch den Vergleich der verschiedenen Sprachversionen in „Atlantic“ (1997, Abb. 96) wird die Arbeit hinter den Kulissen als eigentlicher Motor der Filmindustrie hervorgehoben. Durch die Sichtbarmachung der „übersetzenden“ Tätigkeiten der Synchronsprecher, Untertitelproduzenten und Schauspieler ergeben sich folgende Fragen: Wie ist eine Filmvorlage in verschiedene Sprachen übersetzt? Wie wird derselbe Erzählstoff in unterschiedlichen Kulturkreisen verstanden? Welche Distributionswege wurden dazu in der Geschichte und welche werden heute genutzt?

Transnationale und kulturübergreifende Beziehungen in Übersetzungsprozessen und paratextuelle Rahmenbedingungen der Filmindustrie⁶³⁷ sind zentrale Themen bei

⁶³³ Vgl. Barikin 2012, S. 71.

⁶³⁴ Paratexte umfassen alle Textsorten, die der Veröffentlichung eines Buchs dienen, wie z.B. Titel, Vor- und Nachworte, Kapitelüberschriften, Fussnoten, Widmungen, Verlagstexte und Interviews. Gemäss Genette hat der Paratext die Funktion des Präsentierens des eigentlichen Textes und übt einen Einfluss auf seine Rezeption in der Öffentlichkeit aus. Genette 1993, S. 11.

⁶³⁵ Zur Paratextualität als „Beziehung zwischen Text und Rahmen“ siehe: Böhn 1999 B, S. 27.

⁶³⁶ Barikin 2012, S. 72.

⁶³⁷ Dazu sagt Pierre Huyghe: „What interested me was to investigate how a fiction, how a story, could in fact produce a certain kind of reality. An additif of reality. I'm not speaking about change here. In Streamside Day Follies, I wanted to create a fiction that would lead to a fête, a celebration, an event that could be repeated. If we take up a musical metaphor, we can call this fiction a 'score', and its enactment a concert. If we take up the metaphor of cinema, we could call it a screen-play. And if we take up the

Huyghe, die als Reaktion auf die damalige Filmszene in Frankreich gelesen werden können. Aufgrund der grossen Rolle, die das Kinomedium seit seinem Bestehen für die französische Kultur einnimmt, repräsentiert die Filmindustrie zweifellos auch einen Teil der nationalen Identität.⁶³⁸ In der Auseinandersetzung mit den Übersetzungsprozessen sprechen viele seiner frühen Arbeiten die nationale Identität Frankreichs im Verhältnis zu den USA an.

In den 90er-Jahren wurde heftig diskutiert, welche Folgen die weltweite Dominanz der US-amerikanischen Filmindustrie für die französische Filmindustrie zeitigt. Insbesondere wurden die Hollywood-Remakes von französischen Filmen als „Ausdruck eines (kultur-)imperialistischen Amerikas“⁶³⁹ betrachtet, deren „Einfallslosigkeit“ und „rein kommerzielles Interesse“⁶⁴⁰ stark kritisiert wurden. Was die politische Dimension des Remake-Films betrifft, so lässt sich im Fall der kulturübergreifenden Übersetzungen sehr gut beobachten, dass die neutrale Beurteilung als geschlossener Text selten möglich war. Lucie Mazdon behauptet, dass in der ablehnenden Haltung der französischen Presse gegenüber den amerikanischen Remakes in den 80er- und 90er-Jahren eine Besorgnis um die eigene kulturelle Identität zum Ausdruck kommt. Die Verschränkung von nationalen Identitäten und der Qualitätsverlust bei der Neufassung bilden die Hauptargumente gegen die amerikanischen Remakefilme nach französischen Vorlagen. Der französische Film wurde, trotz seiner kommerziellen Vermarktung, als „Art Cinema“ verstanden, während die Hollywood-Produktionen dem profitorientierten Mainstream zugeordnet wurden.⁶⁴¹ Diese verfestigte Dichotomie geht auf die Vorstellung zurück, die Amerika als Symbol der Modernisierung und des Fortschritts betrachtet und das traditionsbewusste Frankreich als Gegenpol darstellt. Dieses gegensätzliche Bild der beiden Nation hat sich auf die Globalisierungsdebatte erweitert.

metaphor of theater, we can call my intervention the creation of a script, after which comes the play – and even, a few years later, the possibility for the reinterpretation of this same play.” Baker 2004, S. 95-96.

⁶³⁸ Vgl. Mazdon 2002, S. 4. „Audiovisual production is an essential tool in the construction of French national identity. The very existence of Centre national de la cinématographie is testimony to the importance of cinematic production and it is significant that as many countries celebrated the hundredth anniversary of cinema in 1996, celebrations of the event were held throughout France in 1995 as the birth of cinema was traced back to the Lumière brothers in 1895.“

⁶³⁹ Oltmann 2008, S. 17; Mazdon 2002, S. 8.

⁶⁴⁰ Mazdon 2002, S. 4-5. „These arguments are evidently highly simplistic. They enable a description of the practice of remaking as a one-way, vertical trajectory from the high art of the French ‘original’ to the popular commercialism of the American ‘copy’. What is striking about these arguments is that they rest upon a whole set of binary oppositions; French high culture as opposed to American popular entertainment, the value and tradition of French art as opposed to debased Hollywood commercialism, and the authenticity of the French ‘original’ as opposed to the American ‘copy’.“

⁶⁴¹ Vgl. Mazdon 2002, S. 5.

For post-war France, faced with the prospect of economic and industrial modernisation, the United States symbolised the results of this process [...] These debates over modernisation, commonly equated with Americanisation and the preservation of French identity did not really abate even as France engaged in the modernisation of its material infrastructure. Even by the 1970s, the debate between the ‚modernists‘ and the ‚protectionists‘ was still fierce and farmers‘ protests at globalisation in the late 1990s were bound up with the discourses of anti-Americanism. Although these debates were ostensibly about economic policies they were evidently coloured by fear of the loss of French traditional identity.⁶⁴²

Hollywood gilt nicht nur als „copy-cat“, auch sein „cultural imperialism“ und seine „terroristic marketing practices“ werden angeprangert in einer Zeit, in der die Globalisierung ein rasantes Tempo aufnimmt.⁶⁴³ In den GATT-Verhandlungen (the Uruguay Round of the General Agreement on Tariffs and Trade) 1993 wurde der freie Handel ohne staatliche Regulierung der Ökonomie beschlossen. Im Rahmen dieser Verhandlungen wurde auch Frankreich aufgefordert, das bis dahin für die Fernseh- und Filmindustrie gültige „European Quota System“ aufzuheben, und die Tatsache, dass die staatliche Filmförderung, die über 60 % ihrer Gelder aus dem Erlös von verkauften Kinokarten für Hollywoodfilme bezieht, wurde kritisiert. Für Frankreich hätte diese Forderung den Schutz der nationalen Filmindustrie aufgehoben und gleichzeitig die Vorherrschaft der amerikanischen Filmindustrie bedeutet.⁶⁴⁴ Diese Wirtschaftsverhandlungen entfachten abermals die Debatte über die Verteidigung der kulturellen Tradition und über die zunehmende „Amerikanisierung“ im Zuge der Globalisierung. Über 150 Künstler und Kulturschaffende formulierten als Reaktion „Les États Généraux de la Culture“ zur Verteidigung der eigenen Kultur. Auch die französische Regierung forderte in der „exception culturelle“ die Herausnahme der audiovisuellen Industrie aus den GATT-Beschlüssen.⁶⁴⁵ Der politische Diskurs in Frankreich, der die Globalisierung auf die Amerikanisierung reduziert und eine offensive Haltung zur Verteidigung der nationalen Kultur einnimmt, verstärkt die negative Meinung gegenüber den amerikanischen Remakes von französischen Filmen in den 90er-Jahren.⁶⁴⁶

Der Fall Lucie Dolène fällt genau in diese Zeit der rapiden Globalisierung. Huyghes

⁶⁴² Mazdon 2002, S. 6.

⁶⁴³ Vincendeau 1993, S. 24.

⁶⁴⁴ Vgl. Mazdon 2002, S. 9.

⁶⁴⁵ Ebd., S. 9-12. Die Herausnahme der audiovisuellen Industrie aus den GATT-Verhandlungen wurde als nationaler Erfolg gegen die Kommerzialisierung der Kultur gewertet, wie die Rede des Präsidenten François Mitterand am 21. September in Polen andeutet: „[...] the identity of our nations, the right of each people to have access to their own culture, the freedom to create and choose our own images.“

⁶⁴⁶ Vgl. Mazdon 2002, S. 12. „Rather than accept the remake as a form of healthy (and increasingly common) interaction, critics described it as a form of theft, a ‘vampirisation’ which, like the ongoing construction of the ‘global village’, threatened to suck the very life-blood of an intrinsically French cultural identity.“

„Blanche-Neige Lucie“ hat die problematische Beziehung zwischen individuellen Filmschaffenden und global agierenden Filmkonzernen, die in Dolènes Fall in ein Rechtsstreit mündete, zum Gegenstand. Durch die Fokussierung auf die Amalgamierung von Bild und Narration (Stimme) wird hier die paradoxe Wirkung der Untrennbarkeit von Subjekt und Repräsentation bewusst gemacht: Dolènes subjektive Erfahrung wird in Huyghes Werk als nicht vermittelbar ohne die Verbindung zur Disneys Schneewittchenfigur dargestellt, während Dolènes Stimme als dem Filmcharakter zugehörig mitvermarktet wird. Wojtowiczs, der mit dem „Reenactment“ des Banküberfalls eine authentische Darstellung beabsichtigte, bezieht sich auf existierende Dokumentationen zur Rekonstruktion seiner Erinnerung. Sein „Reenactment“ verweist auf die widersprüchliche Beziehung von Darstellung (Dokumentation) und realer Erfahrung. Der Umkehrungsprozess, in dem die in seinem Gedächtnis abgespeicherten Bilder als „echte“ Erfahrungen wiedergegeben werden, wird hier als Thema aufgegriffen. Die durch die globale Vermarktung des filmischen Charakters verursachte Identitätskrise führt Huyghe zur Frage: „How to translate an experience without representing it?“⁶⁴⁷ Dieser Frage widmet sich auch die von Hyughe gegründete „Association des temps libérés (Association of Freed Time)“. Diese hat sich zum Ziel gesetzt, die Zeiteinteilung, die die kapitalistische Industrialisierung mit sich brachte, ausser Kraft zu setzen und der „Industrialisierung des Lebens“ zu entgehen.⁶⁴⁸

Pierre Huyghes Replay-Verfahren wird zur „textlosen Nachahmung“ im Kunstprojekt „No Ghost Just a Shell“ (1999-2002) genutzt, eine Zusammenarbeit von Pierre Huyghe und Phillip Parreno. Mit dem Kauf und der Vermarktung eines filmischen Charakters, der zur Werbefigur, zum Filmstar oder zum Firmenlogo umfunktioniert wurde, demonstriert dieses Projekt diese textlose Nachahmung als Grundprinzip der kulturellen Industrie. Der Beginn des Projekts ist durch den Erwerb der Rechte an der japanischen Manga-Figur „Annlee“ markiert, die aus dem Katalog einer japanischen Animationsproduktionsfirma ausgewählt wurde. Die beiden Künstler kreierten mehrere Animationsfilme, in denen diese transsexuelle und identitätsneutrale Figur die Hauptrolle spielt. „Annlee“ wurde nach dem Kauf dem gesamten Kulturmarkt zur Verfügung gestellt und diente unter anderem als Motiv in literarischen Werken, Filmen, Installationen und Musikvideos. Angela Bulloch und Imke Wagener erschufen z.B. einen

⁶⁴⁷ Vgl. Baker 2004, S. 90.

⁶⁴⁸ Vgl. Barikin 2012, S. 47.

Kommunikationsapparat, der speziell der Kontaktaufnahme mit der virtuellen Welt von „Annlee“ diene. Auch für die Firma Ikea wurden von Joe Scanlan „Annlee“-Möbel designt (Abb. 97). Die um diese und mit dieser Figur entstandenen Filme und Kollaborationswerke mit anderen Künstlern sind in ihrer Funktion so unterschiedlich, dass der Eindruck entsteht, es gehe bei dem Projekt „No Ghost Just a Shell“ nicht um den Charakter „Anlee“ selbst, sondern lediglich um seine vielfältige Nutzbarkeit.⁶⁴⁹

Das Kernkonzept der Arbeit von Huyghe und Parreno besteht in der Dokumentation des Nutzungsprozesses von Ableger-Produkten und der Serialisierung im Postproduktionsbereich. Das Spin-off als Grundprinzip der heutigen (Unterhaltungs)industrie, die durch die „textlosen“ Nachahmungen immer mehr Marktanteile gewinnt, wird als künstlerische Strategie angeeignet und karikiert.⁶⁵⁰ Wie in den Arbeiten von „Blanche-Neige Lucie“ und „The Third Memory“ wird die Darstellung der „depersonalization“⁶⁵¹ im Prozess der Kommodifizierung und sozialen Entfremdung⁶⁵², die die individuellen Tätigkeiten der Subjekte einer „logic of an intergrated spectacle culture“⁶⁵³ unterordnet, hervorgehoben.

Die Arbeiten „L’Ellipse“ (1998) und „Les Grand Ensembles“ (2001, Abb. 98), in denen durch Überlappungen von fiktionalen und aktuellen Bildern eine Brücke zwischen der Geschichte der Modernisierung während der Nachkriegszeit Frankreichs⁶⁵⁴ und der Situation der 90er-Jahre geschlagen wird, machen anhand des Themenbereichs Städtebau und -entwicklung in Frankreich den Aspekt der Ausdehnung des Fiktionalen in den lebensweltlichen Kontext deutlich. Mit diesen Werken spricht Huyghe eine andere Facette der Identitätsdebatte in Frankreich an, die infolge der gewalttätigen Auseinandersetzungen zwischen Polizisten und Jugendlichen in den 90er-Jahren in den Medien sehr präsent war.

Im Sommer 1993 erinnerte eine Sendung des französischen Fernsehens an die Ausbrüche zerstörerischer Gewalt in den ‚Banlieues‘ von Lyon und Paris. Der leitende Redakteur, der

⁶⁴⁹ Letztlich wurden alle Kunstwerke, die mit „Annlee“ in Verbindung standen, im Jahr 2002 in die Sammlung des Van Abbemuseums in Eindhoven aufgenommen; gleichzeitig verzichteten die Künstler auf ihre erworbenen Rechte. Dieser Verzicht ist als symbolischer Akt für das Ende der Produktion zu werten. Kat. Ausst. Eindhoven 2003.

⁶⁵⁰ Vgl. McDonough 2004, S. 115.

⁶⁵¹ Léger 2010, S. 16.

⁶⁵² Vgl. „commodification of identity“ und „identity becomes a form of property“ in: Barikin 2012, S. 129.

⁶⁵³ McDonough 2004, S. 115, vgl. Léger 2010, S. 16.

⁶⁵⁴ Die Geschichte von „Trente Glorieuses“ ist bezeichnend für die staatlich zentral organisierte Modernisierung Frankreichs. „Der technokratisch-zentralstaatliche Charakter dieser ‚Modernisierung von oben‘ ist gerade zu einem Markenzeichen des französischen Weges geworden und ist es trotz realer Deregulierungsansätze noch heute.“ Vgl. Uterwedde 1991, S. 41.

sich seit sechs Jahren mit den unruhigen und unsicheren Vorstädten der grossen Metropolen befasste, sagte von seinen Reportagen, sie würden 60 Jahre verblendeter urbanistischer Theorien in Frage stellen (Le Figaro 23.6.1993).⁶⁵⁵

Die Urbanisierung durch die Erbauung von geometrischen, gleichförmigen Hochhäusern in den Stadtzentren während der Nachkriegszeit und die Entstehung von Satellitenstädten, den sog. „Banlieues“, im Zuge der Modernisierung, wurden als Hauptgrund für die soziale Krise genannt.⁶⁵⁶ Das Scheitern der Bemühungen seitens der städtischen Bauplanung und die „Fehlentwicklungen“⁶⁵⁷, die das öffentliche Leben direkt beeinträchtigten, wurden zum Angriffsziel der Mediendebatte über die „Krise der Vorstädte“.⁶⁵⁸ Der Baustil von Le Corbusier, an dem sich die Stadtplanung orientierte und auf den Huyghe häufig in seinen frühen Arbeiten referiert ⁶⁵⁹, gerät interessanterweise mit in den Mittelpunkt der Kritik.

Von einem ‚misérabilisme agressif‘ ist sogar die Rede. Demnach hat namentlich der zeitweilig vorherrschende Einfluss von Le Corbusier – ungeachtet seiner sonstigen Verdienste – den alten zentrierten Raum der Stadt aufgegeben und den ‚Tod der Strasse‘ als eines kommunikativen atmosphärischen Lebensraums bewirkt.⁶⁶⁰

Die Stadtbilder von Paris und Dijon spielen besonders in den Werken „L’Ellipse“, „Les Grand Ensembles“ ⁶⁶¹, „Chantier Barbès-Rochechouart“ (1994), „La Toison d’Or“ (1993) ⁶⁶², und „Rue Longiviv“ (1994) eine Rolle und weisen kritisch auf die gescheiterten Urbanisierungsprojekte und den Verlust der Stadt als „Ort bürgerlicher

⁶⁵⁵ Albertin 1993, S. 41.

⁶⁵⁶ Zum „urbanen Drama“ als „Aspekt einer viel fundamentaleren Krise“ siehe: Guattari 1992, vgl. Albertin 1993, S. 44.

⁶⁵⁷ Albertin 1993, S. 44.

⁶⁵⁸ Mehrere gewaltsame Auseinandersetzungen zwischen der Polizei und jugendlichen Demonstranten in den „Banlieues“ von Lyon und Paris Anfang der 90er-Jahre wurden in den Medien als „Misere der Vorstädte“ angesehen. „Da ist zunächst, im Zuge industrieller Expansion und massiver Wanderungsbewegungen in die Ballungsgebiete, das rasche Wachstum der städtischen Peripheriezonen ab Ende der 50er Jahre. Die oft in aller Eile aus dem Boden gestampften, häufig in Billigst-Bauweise errichteten Grosssiedlungen (Grands ensembles), ohne städteplanerische Integration in die Kernstädte, nicht selten ohne ausreichende soziale und kulturelle Infrastrukturen, stellten die städtebaupolitische ‚Altlast‘ des Problembündels dar, für deren Beseitigung im übrigen seit Jahren staatliche Programme der (baulichen) ‚Rehabilitierung der Wohnviertel‘ aufgelegt worden sind.“ Vgl. Uterwedde 1991, S. 45-56.

⁶⁵⁹ Die Kritik an Le Corbusier fand schon bei Guy Debord statt. Debord 1995, S. 29. Pierre Huyghes Auseinandersetzung mit Le Corbusier sieht man beim Harvard Projekt „This is not a Time for Dreaming“ (2004) und bei „Les Grands Ensembles“ (1994/2001).

⁶⁶⁰ Albertin 1993, S. 45.

⁶⁶¹ Das gefilmte Modellhaus, das als Auseinandersetzung mit dem Baustil von Le Corbusier entstand, wurde von Rachel K. Ward als Kritik am Einfluss seines Stils in Bezug auf die städtebauliche Planung von Paris verstanden. Vgl. Ward, online verfügbar unter: <http://www.egs.edu/faculty/rachel-ward/articles/the-architectural-model-pierre-huyghe-and-tom-sacs/> (Stand: 11.06.2015).

⁶⁶² Siehe die Beschreibung des Werks „La Toison d’Or“ (1993) bei Barikin. In seiner Performance versucht Pierre Huyghe, zusammen mit Jugendlichen die Gegend des ehemaligen Vergnügungsparks und Einkaufszentrums in Dijon neu zu beleben. Barikin 2012, S. 20.

Selbstorganisation und freiheitlicher Lebensordnung und -Entfaltung“⁶⁶³ hin. Auch Huyghes Rückgriff auf die künstlerische Form der Situationisten durch die Billboard-Aktionen zeigt sein Interesse an der Widerstandsbewegung gegen die Urbanisierung in den 60er-Jahren, die die „Rehabilitierung des Lebensraums“⁶⁶⁴ durch individuelle Umnutzung von kleinen öffentlichen Räumen durch künstlerische Aktionen anstrebte.⁶⁶⁵

Im Hinblick auf die Relevanz der Identitätsdebatte in der französischen Filmindustrie und der Urbanisierungskrise knüpfen Huyghes Arbeiten an den lokalen Diskurs über die Industriegesellschaft an. Die Betrachtung des Projekts „No Ghost just a Shell“ durch den Kunstkritiker Tom McDonough als Aneignung eines post-fordistischen kapitalistischen Produktionsprozesses und kritische Position gegenüber der westlichen Industriegesellschaft ist zwar zutreffend, muss jedoch um die Berücksichtigung der lokalspezifischen politischen Situationen ergänzt werden. Auch wenn die historische Entwicklung der westlichen Industriegesellschaft in Bezug auf „Urbanisierung, Ausbreitung der Industrie- und später der Dienstleistungsgesellschaft, des Wohlfahrtsstaates, des Massenkonsums, der technischen Modernisierung“⁶⁶⁶ einige Gemeinsamkeiten aufweisen, referiert Huyghe mit seiner Motivauswahl auf bestimmte Städte, individuelle Filmschaffende und historische Gegebenheiten in Frankreich und aus diesem Grund können seine Arbeiten nicht nur im allgemeinen westeuropäischen Diskurs verortet werden.

⁶⁶³ Albertin 1993, S. 41.

⁶⁶⁴ Ebd., S. 46.

⁶⁶⁵ Berreby (Hg.) 1985, S. 227. Vgl. Levin, online verfügbar unter: <http://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/wolke/X-positionen/Levin/levin.html> (Stand: 20.06.2015).

⁶⁶⁶ Uterwedde 1991, S. 39.

7. Yeondoo Jung, Ming Wong und Pierre Huyghe im Diskurs der zeitgenössischen globalen Kunstszene

What does art do in a biennial? Let's say that it seeks to voice what matters to people in particular places in a manner that allows others to understand. If the spirit of contemporary art biennials is characterized by the hope of building a new global consciousness, the art on show proposes ways to embody it. In this sense, then, art in biennials reflects a desire and a need: the desire to share specific experiences in a situation of international exchange, and the need to find a mode of artistic expression that could accommodate the conflicting demands of experiential specificity and cross-cultural comprehensibility.⁶⁶⁷

Globale Ausstellungsformen wie Biennalen und Länderausstellungen, die seit den späten 90er-Jahren mit ihrer wachsenden Anzahl einen Höhepunkt in der internationalen Kunstszene erleben, fordern trotz ihrer heterogenen Positionen einen Rahmen für das gemeinsame Verständnis der zeitgenössischen Kunst⁶⁶⁸ und leisten selbst zahlreiche diskursive Beiträge zur interkulturellen Kommunikation und zum transnationalen Austausch von kollektiven globalen Erfahrungen.⁶⁶⁹ Der Kunstkritiker Jan Verwoert untersucht das wechselseitige Verhältnis dieser Ausstellungsformate und den ausgestellten Kunstwerken: Er behauptet, dass das neu formulierte globale Bewusstsein nicht nur durch die Leitgedanken der Biennalen verbreitet, sondern auch durch die darin repräsentierten Kunstwerke verkörpert werden. Verwoert stellt den andauernden Trend zu einer neuen Kunstform fest, die durch die im Zuge der Globalisierung entstandenen Lebensformen und Erfahrungen berücksichtigt und die interkulturelle Kommunikation thematisiert. Diese Kunstform typisiert er mit dem Ausdruck „Biennial Art“, die verschiedenartigste Werke als „tokenistic representations of cultural diversity“⁶⁷⁰ zusammenfasst. Nach seiner These betont diese Art der Zusammenstellung die gemeinsame Erfahrung der globalen Industrialisierung einerseits und erzählt andererseits die lokalspezifische Entwicklungsgeschichte der Modernisierung. Die Idee, unterschiedliche Ausprägungen auf lokaler Ebene als Folge der Globalisierung zu begreifen, beruht auf der Annahme, dass die Globalisierung nicht nur eine kulturelle Bewegung vom Zentrum zu den Peripherien⁶⁷¹, sondern auch kulturelle Hybrid-

⁶⁶⁷ Verwoert 2010, S. 185.

⁶⁶⁸ Gupta, online verfügbar unter:

[http://www.academia.edu/4647898/ On Territoriality Temporality and the Politics of Place The And An Expanded Questionnaire on The Contemporary Field Notes Asia Art Archive Journal Vol. 001 2012](http://www.academia.edu/4647898/On_Territoriality_Temporality_and_the_Politics_of_Place_The_And_An_Expanded_Questionnaire_on_The_Contemporary_Field_Notes_Asia_Art_Archive_Journal_Vol_001_2012) (Stand: 05.06.2015).

⁶⁶⁹ Vgl. Y. Lee 2002, S. 68-73.

⁶⁷⁰ Verwoert 2010, S. 187.

⁶⁷¹ Gemeint ist hier die Ausbreitung der Marktwirtschaft ausgehend von den westlichen Industrienationen.

bildungen im lokalen Kontext bewirkt.⁶⁷² Es herrscht ein breiter Konsens im heutigen Globalisierungsdiskurs⁶⁷³ darüber, dass die globale Vernetzung der Zivilgesellschaften nicht die singuläre Weltgesellschaft, sondern die Koexistenz von pluralistischen Gesellschaften impliziert. Die homogene Weltgesellschaft, in der Normen und Werte vereinheitlicht und Alltagserfahrungen universal angeglichen sind, entpuppt sich jedoch als ein gedankliches Konstrukt.⁶⁷⁴ Man kann eher von einer „Multiple-Welten-Gesellschaft“⁶⁷⁵ sprechen, in der verschiedene Weltanschauungen, Kulturen und Traditionen nebeneinander existieren, das Fremde und das Eigene also in einer zeitlichen und räumlichen Einheit parallel erlebt werden. Die Idee der Weltgesellschaft als Konglomerat von pluralistischen Gesellschaften lässt sich entweder als „Summe von in sich homogenen Einzelgesellschaften“, die auf essentiellen Unterschieden der nationalen Kulturen beruhen, oder als „Ubiquität kultureller, religiöser, politischer und ökonomischer Unterschiede und Weltprobleme“ auslegen, in der sich Hybridbildungen im dialektischen Verhältnis von Globalem und Lokalem entwickeln.⁶⁷⁶ Daraus entstehen jedoch auch Konflikte, „Abschottungen und Xenophobie“⁶⁷⁷.

Viele Biennalen in den späten 90er- und 2000er-Jahren, insbesondere die asiatischen, greifen diesen Aspekt des Globalisierungseffekts als „Prozess der Hybridbildung“⁶⁷⁸ auf und positionieren sich als Vernetzungsstellen der globalisierten Gesellschaft und als Produktionsstätte von Diskursen zur transkulturellen Kommunikation.⁶⁷⁹ Wie die Biennale-Forscher Anthony Gardner und Charles Green bemerken, ist der Aufschwung der asiatischen Biennalen in den 90er-Jahren mit zwei historischen Faktoren verbunden: einerseits die weltweit rasante Expansion des Neoliberalismus, andererseits die damit verbundene Gegenbewegung des Regionalismus. Sicherlich ist der häufig kritisierte Punkt, die Biennale sei als „another symptom of global power stretching out from colonial-era centers“⁶⁸⁰ mithin die wesentliche Triebkraft für diesen Aufschwung, aber es war auch zu beobachten, dass die verantwortlichen Kuratoren diese asiatischen

⁶⁷² Zu pluralistischen und hybriden Aspekten der Globalisierung siehe: Pieterse 1998, S. 87-124.

⁶⁷³ Die Globalisierung als Verwestlichung oder Homogenisierung entspricht nicht dem heutigen Verständnis von Weltgesellschaft. Auch für Giddens, der die Globalisierung als eine unmittelbare Folge der Moderne und als eine weltweite Ausbreitung des Marktes betrachtet, bedeutet sie nicht reine Vereinheitlichung, sondern „Intensivierung weltweiter sozialer Beziehungen“. Giddens 1996, S. 85. Vgl. Beck 1998, S. 7-10; Pieterse 1998, S. 87.

⁶⁷⁴ Vgl. Beck 1998, S. 8.

⁶⁷⁵ Ebd., S. 7.

⁶⁷⁶ Ebd., S. 8-9.

⁶⁷⁷ Ebd., S. 9.

⁶⁷⁸ Pieterse 1998, S. 87. Vgl. Woo 2002, S. 81.

⁶⁷⁹ Vgl. Y. Lee 2002, S. 68-73.

⁶⁸⁰ Green, Gardner 2016, S. 111.

Biennalen als Möglichkeit zur Auseinandersetzung mit der eigenen kulturellen Tradition und der Modernisierung im Zuge der Globalisierung nutzten. So wurden Terminologien wie „Hybridisierung“ oder „Postkolonialismus“ häufig in diesen Biennalen erörtert und die Frage nach der „Asian art“ oder „Asianess“ stand im Zentrum der Debatte.⁶⁸¹

Dieses Motto hat sich allerdings nach 20 Jahren etwas abgenutzt, denn der „idealism of the biennial spirit“⁶⁸² gerät selbst unter Kritik. Die Biennale als Plattform für transkulturellen Austausch von globalen Erfahrungen und ihre Selbstdarstellung als Begegnungsort, der „cultural difference as thrill, enigma, or piece of information“ „verkauft“, hat an Glaubwürdigkeit eingebüsst.⁶⁸³ Der englische Philosoph und Kunstwissenschaftler Peter Osborne entlarvt den Charakter der Globalität, den die Biennalen als „a utopia of free movement“ und „debordering“ präsentieren, als „geopolitical fiction“.⁶⁸⁴ Nach seiner Ansicht möchte die Institution Biennale den Anschein erwecken, dass für alle Künstler die Möglichkeit besteht, auf globaler Ebene zu agieren.⁶⁸⁵

Jan Verwoert formuliert überspitzt, dass die Kunstwerke, die kulturelle Identitäten im Biennalekontext thematisieren, dem Betrachter in einer quasi-interkulturellen Austauschsituation präsentiert werden, sie dienen jedoch lediglich als Information zur Identifizierung der kulturellen Unterschiede. In diesem Sinne sieht er die Biennalen als „art tourism“, der „customs of going round the world to consume cultural difference as if

⁶⁸¹ Green, Gardner 2016, S. 111-143.

⁶⁸² Verwoert 2010, S. 186.

⁶⁸³ Ebd., S. 186.

⁶⁸⁴ Peter Osborne versteht die Einheit der Zeit und des Raums bei „Contemporaneity“ als politischen Gedanken. „The fiction of the contemporaneity is a geopolitical fiction. The Question of present, when does the present begin, depends on the social space you belong.“ Peter Osbornes Vortrag „The Fiction of Contemporary: Speculative Collectivity and the Global Transnational“ (2010), online verfügbar unter: <https://vimeo.com/9087032> (Stand: 03.04.2014).

Auch Atreyee Gupta sagte, dass bereits in der Konzeptualisierung und Definierung der globalen zeitgenössischen Kunst eine spezifische politische Position involviert wird. Gupta 2012, S. 73, online verfügbar unter: [http://www.academia.edu/4647898/ On Territoriality Temporality and the Politics of Place The And An Expanded Questionnaire on The Contemporary Field Notes Asia Art Archive Journal Vol. 001 2012](http://www.academia.edu/4647898/On_Territoriality_Temporality_and_the_Politics_of_Place_The_And_An_Expanded_Questionnaire_on_The_Contemporary_Field_Notes_Asia_Art_Archive_Journal_Vol._001_2012) (Stand: 13.06.2014).

⁶⁸⁵ Peter Osborne macht auf die widersprüchlichen Erfahrungen der Künstler im Zeitalter der Globalisierung aufmerksam. Die meisten auf den Biennalen vertretenen Künstler sind Kulturnomaden, die in Kulturzentren wie New York und Berlin arbeiten. Ironischerweise besteht die einzige Möglichkeit für einen lateinamerikanischen Künstler seine Werke in China auszustellen, darin, sich einen Namen in Kunstzentren zu machen. Osborne, online verfügbar unter: <https://vimeo.com/9087032> (Stand: 01.02.2015).

it were a culinary treat“ hervorbringt.⁶⁸⁶ Die künstlerische Auseinandersetzung von Yeondoo Jung und Ming Wong mit der lokalen Modernisierungsgeschichte, oder die von Pierre Huyghe, der die lokale Transformation der gesellschaftlichen Struktur in der postfordistischen Industrialisierung in den Fokus setzt, könnte im Hinblick auf die thematische Relevanz als typische „biennial art“⁶⁸⁷ verstanden werden. Darüber hinaus geben sowohl die wiederholten Einladungen zu verschiedenen internationalen Biennalen als auch die damit einhergehende gesteigerte Reputation der drei Künstler Anlass, diese Werke innerhalb des Biennalenkontexts⁶⁸⁸ kritischer zu betrachten.

In der folgenden Analyse sollen die Biennalen trotz ihres vorschreibenden Charakters⁶⁸⁹ weder als „categories with fixed representations and implications“⁶⁹⁰ noch die in diesem Rahmen ausgestellte Kunst als „biennial art“ betrachtet werden. Denn die Biennalen sind „little more than handmaidens to neoliberal globalization“⁶⁹¹ bzw. kein standardisiertes Modell, das sich vom Zentrum zur Peripherie verbreitet. Es ist ein komplexes Spiel von neoliberalem Expansionismus und Regionalismus und ein Dialogfeld von verschiedenen, sogar gegensätzlichen, politischen Haltungen und verschiedenen Ansichten über die globalen Kunstgeschichten, wie die Biennale-Forscher Green und Gardner anmerken. Die Biennale bietet eine Plattform für die beteiligten Staats-Politiker⁶⁹², Kuratoren, Künstler, und weitere kleine lokale Institutionen, sich auszutauschen und ihre Positionen darzulegen.⁶⁹³

⁶⁸⁶ Verwoert 2010, S. 186.

⁶⁸⁷ „[...] the term ‘biennial art’: the contention that biennial exhibitions wallow in tokenistic representations of cultural diversity and display works by artists who make career out of allowing themselves to be exploited in this manner. Like most figures of speech used to craft tendentious arguments, the term ‘biennial art’ defies further specification in terms of its content precisely because its meaning lies in its use.“ Verwoert 2010, S. 187-188.

⁶⁸⁸ Gemeint sind nicht nur periodische Biennalen/Triennalen, sondern auch grosse internationale Ausstellungen wie die Documenta und Länderausstellungen.

⁶⁸⁹ Vgl. Clark 2010, S. 166.

⁶⁹⁰ Sheikh 2010, S. 162.

⁶⁹¹ Green und Gardner 2016, S. 114.

⁶⁹² Vgl. Biennale als City Branding bei Simon Sheikh, „In this scenario, it is only logical that most biennials today are taking on a (at least) dual purpose, both highlighting the uniqueness of the particular place or region and its culture, as a way of cultivating the national audience and attracting an international one, and bringing international artists and positions to the local situation, cultivating the national citizens as international consumers and connoisseurs of culture: the lure of the local meets the glamour of the global. In other words, biennials do not only situate a place, but they also always establish a connection, and herein lies their potentiality.“ Sheikh 2010, S. 160.

⁶⁹³ „Rather than viewing biennials and mega-exhibitions as essential categories having fixed representations and implications, I would suggest this contextual and relational view on them. They offer a stage, surely, but one does not have to follow the script. That is, we can look at their specific placement and relation to their surroundings, each other and the general circulation of discourse through the art world.“ Sheikh 2010, S. 162.

Aber das Potenzial dieses Ausstellungsformats, neue Kunstdiskurse hervorzubringen, die eine weitreichende Anerkennung finden, und auf diese Weise Rezeptionsansätze bewusst zu steuern, oder sogar Kunstproduktionen und -entwicklungen zu beeinflussen, soll im Detail ausgeführt werden: Welchen Effekt hat dieses Pendeln zwischen lokaler und globaler Ebene auf das Verständnis der Werke dieser drei Künstler? Welche Rolle spielt die globale Zirkulation in Form von Wiederholungen für die Werkkanonisierung? Wie Elena Filipovic, Marieke Van Hal, Solveig Øvstebø im Vorwort der Publikation „Biennial Reader“ anmerken, ist die Kontextanalyse im Hinblick auf die Entstehung, Verbreitung und Rezeption in der Öffentlichkeit für die Kunstproduktion unabdingbar.

Indeed, biennials have become, in the span of just a few decades, one of the most vital and visible sites for the production, distribution, and generation of public discourse around contemporary art. This shift demands a revision of how we think about not only the way in which art is being conceived and received today, but also the way in which its history can be written. Art history has long been built on an analysis of individual, autonomous artworks (open any art history book and you will see this), yet, as scholars have recognized in recent years, the writing of that history should also involve the analysis of the site or context in which the artwork first gains public visibility.⁶⁹⁴

Primär werden bei dieser Untersuchung der globalen Ausstellungen die Themen, die Umsetzung der kuratorischen Ideen, die organisatorisch mitwirkenden Personen und Institutionen, das Begleitprogramm und die Ausstellungsgestaltung berücksichtigt. Darüber hinaus werden anhand von Rezensionen und zu den Ausstellungen erschienenen Publikationen die Rezeptionssituation und der interpretative Rahmen der Werke von Jung, Wong und Huyghe im Zusammenhang mit der Debatte über Globalisierung/Lokalisierung, Postkolonialismus und Transkulturalität skizziert, die aus den neusten Biennalen, insbesondere den asiatischen, seit den späten 90er-Jahren entstanden.

⁶⁹⁴ Filipovic, van Hal, Østebø (Hg.) 2010, S. 15.

7.1. „Asianess“ und „New Wave“ im Werk von Yeondoo Jung. Der Künstler als Repräsentant einer neuen Generation der koreanischen zeitgenössischen Kunst

7.1.1. Der Diskurs über intraasiatische Verbindungen und die kulturelle Identität Asiens. „Third cultures“⁶⁹⁵ bei asiatischen Biennalen in den 90er-Jahren

Nach der Teilnahme am Residenzprogramm des Ssamzie Art Projekts⁶⁹⁶ im Jahr 2001 erhöhten sich die Ausstellungsmöglichkeiten für Yeondoo Jung auf nationaler und internationaler Ebene. Seine erste Teilnahme an einer internationalen Biennale, der 1. Tirana Biennale in Albanien (2001), fand dank der Unterstützung von Jinjuk Suh, dem damaligen Chef-Kurator des Alternative Space Loop, der in seiner Ausstellungssektion die Werke von Kyung-Ah Ham, Suejin Jung und Yeondoo Jung aus Korea zeigte, statt.⁶⁹⁷ Yeondoo Jung hatte seine erste Soloausstellung im Alternative Space Loop in Korea, der im Februar 1999 in der Nähe der Hongik Universität eröffnete und zusammen mit anderen neu entstanden alternativen Kunsträumen und der Underground-Clubsszene eine neue Gegenkulturbewegung vorantrieb.⁶⁹⁸ Das in Tirana ausgestellte Werk

⁶⁹⁵ In Bezug auf die transnationale Netzwerkbildung benutzt Mike Featherstone den Begriff „third cultures“, vgl. Featherstone (Hg.) 1990, S. 6.

⁶⁹⁶ Das Ssamzie-Kunsprojekt, das Residenzprogramm inbegriffen, das seit 1998 durch den koreanischen Modekonzern Ssamzie gesponsert wird, unterstützt die Karriere junger Künstler durch die Veranstaltung von nationalen und internationalen Ausstellungen, öffentlichen Events und Networking mit Kuratoren und Kunstkritikern. Neben den Residenzprogrammen wie das MMCA Residency (Residenzprogramm des National Museum of Modern and Contemporary Art) in Changdong und Goyang und dem Yeoungeun Art Studio war der Ssamzie Art Space, der sich in der Nähe des Zentrums der alternativen Kunsträume der Hongik Universität befand, eines der wichtigsten Residenzprogramme in Korea. Die starke Promotion im In- und Ausland durch die Ssamzie-Organisation und die anschließende Erfolge der teilnehmenden Künstler brachten ihnen den ironischen Ausdruck „Ssamzie-Künstler“ ein. Vgl. Choi, online verfügbar unter:

http://webzine.gokams.or.kr/03_data/03_01_veiw.asp?idx=350&page=5&c_idx=52&searchString= (Stand: 02.04.2016).

⁶⁹⁷ Der Chefkurator Ahu Antmen lud 35 Kuratoren ein, die voneinander unabhängig ihr Ausstellungskonzept verwirklichen konnten. Die mit dem Titel „Escape“ versehene Biennale behandelte die Themenbereiche Grenzgänger, Migration, Heimatlosigkeit, kulturelle Identität und gesellschaftliche Isolation. Vgl. Kat. Ausst. Tirana 2001.

⁶⁹⁸ Das Loop ist der erste „Alternative Space“ in Korea. Er eröffnete im Februar 1999 in der Nähe der Hongik Universität. Im selben Jahr entstanden mehrere dieser alternativen Kunsträume in dieser Gegend mit ähnlichen Zielsetzungen. Es bildete sich eine neue Kunstlandschaft, die eine Gegenkultur zum kommerziellen Mainstream darstellte. Wie die alternativen Kunsträume in Amerika oder Europa in den 60er-Jahren ihre Notwendigkeit in der Kritik am geschlossenen institutionalisierten Kunstsystem sahen und soziale Bewegungen wie den Feminismus und Antidiskriminierungskampagnen unterstützten und für lokale Minderheiten und deren Integration in die Kunstwelt eintraten, fing die Geschichte der koreanischen alternativen Kunstszene im Jahr 1999 auch mit einer Gegenkulturbewegung an. In der extremen Wirtschaftskrise war die Möglichkeit zur Aufnahme in das kommerzielle Kunstsystem noch geringer geworden und infolgedessen wurde die Kritik an den Kunstinstitutionen immer lauter, die nur die Mainstreamkunst unterstützten. Die damalige Kunstszene ignorierte die soziopolitische Situation und widmete sich im Rahmen der Kunstakademien ihren formalistischen und ästhetischen Themen. Die vorangegangene „Minjung“-Kunst, die sich sehr stark an die politische, zum Teil der kommunistischen Kunst nahestehenden „Minjung“-Bewegung (Minjung = Demokratisierung der Kultur) anlehnt, bereitete zusammen mit der autonomen Künstlerbewegung den Weg zu dieser neuen Entwicklung. Die Underground-Clubsszene, die in den 90er-Jahren in der Gegend der Hongik Universität aufkam, wie z.B. der

„Boramae Dance Hall“ (2001) hat eine positive Resonanz und eine internationale Aufmerksamkeit erhalten, so dass Yeondoo Jung dann im Rahmen der Gwangju Biennale 2002, der Busan Biennale 2002, der Shanghai Biennale 2002, der Fukuoka Triennale 2002 und der Istanbul Biennale 2003 ausstellen konnte – hauptsächlich sein Werk „Boramae Dance Hall“.⁶⁹⁹

Die Einladungen zu zwei grossen Biennalen in Korea und die Teilnahme an Länderausstellungen⁷⁰⁰ wie der „Oriental Extreme“ in Le Lieu Unique in Nantes (2002), der „Facing Korea; Demirrorized Zone“ im De Appel Center for Contemporary Art in Amsterdam (2003) und der „Everyday – Contemporary Art from Japan, China, Korea, Thailand“ im Kunstforeningen in Kopenhagen (2003) deuten ausserdem darauf hin, dass Jung einem Künstlerkreis zuzurechnen ist, der zu einer Art Kulturbotschafter Koreas geworden ist und das Land mit staatlicher Unterstützung international vertritt. Der Erhalt des „Hermès Korea Missulsang“-Preises⁷⁰¹ im ArtSonje Seoul im Jahr 2004 und seine Beiträge zum koreanischen Pavillon auf der Venedig Biennale 2005 markieren seinen Werdegang vom Künstler aus der alternativen Szene zum „nationalen“ Künstler.

Im Hinblick auf seine Entwicklung als Künstler und die Diskurstendenzen sind drei Ausstellungen für die Rezeption von Jungs Kunst von besonderer Relevanz: „Under Construction. New Dimensions of Asian Art“ (2002, Tokyo), „Secret Beyond the Door“ (Venedig, 2005), „Chaotic Harmony. Contemporary Korean Photography“ (Houston, 2009). Die dort entstandenen Werkbetrachtungsweisen wurden auf die folgenden Ausstellungen übertragen, intensiviert und fortgeführt.

Eine der ersten Ausstellungen, die Yeondoo Jung in der transnationalen globalen Kunstszene hervorhob, war das von 2001 bis 2003 dauernde Kunstprojekt „Under

„Club Ozon“ oder der „Bbye“ (Knochen) von Jung Hwa Choi, könnte auch als Vorreiter der alternativen Kunsträume genannt werden. Wenn auch in der letzten Zeit die Rolle der Gegenkulturbewegung sehr umstritten ist, und viele alternative Räume inzwischen weitere Institutionen, die nur junge Künstler fördern, ohne besondere Zielsetzungen sind, war die Haltung gegenüber dem konservativen Kunstsystem in den 90er-Jahren sehr deutlich. Vgl. Center for Culture & Society (Hg.) 2007, S. 19-23.

⁶⁹⁹ Vgl. Kat. Ausst. Fukuoka 2002; Kat. Ausst. Gwangju 2002; Kat. Ausst. Busan 2002; Kat. Ausst. Shanghai 2002; Kat. Ausst. Istanbul 2003.

⁷⁰⁰ John Clark nennt die Gruppenausstellung im Ausland, die mit den ortsspezifischen sozialen Thematiken die zeitgenössische Kunst eines Landes repräsentiert, „National survey exhibition“. Charlotte Bydler bezeichnet die Position einer Ausstellung, die eine Nation vertritt und sich an ausländisches Publikum richtet, als „single-nation art exhibition“. Vgl. Bydler 2008, S. 66.

⁷⁰¹ Der Hermès Foundation Preis, der seit 2000 die koreanische Kunstszene unterstützt, arbeitet seit 2003 mit dem ArtSonje Center in Seoul zusammen. Der Preis ist bei jungen koreanischen Künstlern sehr begehrt. Die Nominierten bekommen eine Chance, ihre Werke auszustellen, und der Gewinner erhält ein Preisgeld von etwa 20.000.000 Won. Vgl. Shim 2013, S. 89.

Construction. New Dimensions of Asian Art“, das durch ein transnationales Künstlernetzwerk in Asien kulturelle Verbindungen schuf und vom Japan Foundation Asia Center und der Tokyo Opera City Art organisiert und von NTT Urban Development Co. und Odakyu Railway Co. finanziert wurde.

„Under Construction“ zeigt die asiatische Gegenwart auf der Folie der durch die koloniale Vergangenheit hervorgerufenen soziopolitischen Folgen und der raschen Industrialisierung und Urbanisierung.⁷⁰² Michelle Antoinette, Kunsthistorikerin an der Australian National University, stellt intraasiatischen Verbindungen⁷⁰³ in der jüngsten Kunstpraxis und -theorie fest, da nicht nur versucht wurde, eine interasiatische Kunstgeschichte zu schreiben⁷⁰⁴, sondern auch ein Trend zu kulturübergreifenden asiatischen Zusammenarbeiten zu beobachten ist, die durch konstruktiven Austausch und dem Etablieren eines Netzwerks entstehen und in Kunstprojekten wie „Raqs Media Collective (Inden), tsunammii.net (Singapur), Young-Hae Chang Heavy Industries (Südkorea), and House of Natural Fibre (HONF, Yogyakarta)“⁷⁰⁵ ihren Ausdruck finden. Die Idee der transkulturellen Kooperation bringt neue kuratorische Konzepte und Modelle für den asiatischen Bezugsrahmen in der Kunst hervor (z.B. das Asian Curatorial Network durch den Kurator Oscar Ho mit der Unterstützung des Asian Cultural Council Hongkong, 2011).⁷⁰⁶ Interasiatische Kunstausstellungen wie „Place.Time.Play: Contemporary Art from the ‚West Heaven‘ to the ‚Middle Kingdom‘“ (2010)⁷⁰⁷, die auf dem künstlerischen und akademischen Austausch zwischen China und Indien basiert, und „Under Construction“ (2001-2003) behandeln die Frage nach einer gemeinsamen asiatischen Identität.

Die aus dem Griechischen stammenden Begriffe „Asien“ (Sonnenuntergang) und „Europa“ (Sonnenaufgang) sind bezeichnend für eine dualistische Weltanschauung und manifestieren Asien aus europäischer Sicht als „das Andere“ bzw. das Gegenteil von Europa. Im 16. Jahrhundert wurde „Asien“ als Begriff im Zusammenhang mit dem einsetzenden Kolonialismus geprägt und ging assoziativ mit „fremd“ und „exotisch“

⁷⁰² Kataoka 2002, S. 20-21.

⁷⁰³ Weiteres zu den „Intra-Asian Regional Connections: Art, Exhibitions, and Curating, on Asian Terms“, siehe: Antoinette 2014, S. 76-86. Vgl. auch mit der These von Turner zu den „intra-Asian interactions and new globalised connectivities“ in der zeitgenössischen Kunst in Bezug auf die geopolitische und ökonomische Transformation. Turner 2014, S. 16-24.

⁷⁰⁴ Zu komparativen nationalen modernen Kunstgeschichten in Asien siehe: Turner 2014, S. 25-29.

⁷⁰⁵ Antoinette 2014, S. 78.

⁷⁰⁶ Antoinette 2014, S. 84-85.

⁷⁰⁷ Die Ausstellung „Place.Time.Play: Contemporary Art from the ‚West Heaven‘ to the ‚Middle Kingdom‘“, kuratiert von Chaitanya Sambrani fand 2010 statt. Vgl. Sambrani 2014, S. 179-212.

einher. Im Gegensatz zum Blick auf Asien als das „Andere“ wurde bei den Konferenzen und Ausstellungen im Rahmen des „Under Construction“-Projekts Asien „as a method“ oder „as a function“⁷⁰⁸ vorgestellt, ist also nicht als festgeschriebene ethnische Identität, sondern im Sinne von Stuart Hall als kollektive Identität zu verstehen, die „eine Vorstellung von kollektivem Handeln“ bietet, und somit „den Raum des Politischen“ ermöglicht.⁷⁰⁹

Nach Ansicht des Ausstellungskoordinators Yasuko Furuichi erlaubt diese Definition, den Gebrauch des Wortes „Asien“ mit einer imaginierten politischen Gemeinschaft, die kollegiale Beziehungen zwischen einzelnen asiatischen Ländern konstruiert, zu verknüpfen. Zunächst scheint diese Begriffsverwendung eine nützliche zu sein, da sie die einzelnen Länder zu einer Gemeinschaft verbindet.⁷¹⁰ Der Frage „What’s Asia?“⁷¹¹ steht die Vorstellung eines kollaborativen Raums gegenüber, der die Gelegenheit schafft, den Begriff „Asien“ von Asiaten definieren zu lassen und so eine „imaginäre(n) politische(n) Neu-Identifikation und Neu-Territorialisierung“⁷¹² entstehen zu lassen. Auf diese Weise wird eine gemeinsame Aufarbeitung der postkolonialen Vergangenheit möglich und die vom plötzlichen wirtschaftlichen Wachstum und der Städtebildung verursachte Modernisierungsproblematik kann gemeinsam in Angriff genommen werden.⁷¹³

„Under Construction. New Dimensions of Asian Art“ war ein Kollaborationsprojekt von neun jungen Kuratoren⁷¹⁴ aus den sieben asiatischen Ländern China, Indien, Indonesien,

⁷⁰⁸ Der Ausdruck „Asia as Method“ wurde ursprünglich von dem Sinologen Takeuchi Yoshimi geprägt. Takeuchi 2005.

⁷⁰⁹ Hall 1994, S. 70.

⁷¹⁰ Furuichi 2002, S. 13.

⁷¹¹ Ebd., S. 14.

⁷¹² Hall 1994, S. 78.

⁷¹³ Vgl. Furuichi 2002, S. 13-14.

⁷¹⁴ Mami Kataoka (Chefkuratorin der Tokyo Opera City Art Gallery, Japan, verantwortlich für die kollektive Ausstellung), Atsuo Yamamoto (Kurator des Ashiya City Museum of Art & History, Japan), Sunjung Kim (Chefkuratorin des Artsonje Center, Korea), Yukie Kamiya (freischaffende Kuratorin, Japan), Pi Li (wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Central Academy of Fine Arts, China), Asmudjo Jono Irianto (Dozentin am Bandung Institute of Technology, Indonesien), Ranjit Hoskote (Kunstkritiker, Indien), Patrick D. Flore (Professor an der University of the Philippines, Dillman, Philippinen) und Gridthiya Gaweewong (Kuratorin des Chiang Mai University Art Museum, Thailand) nahmen an diesem Projekt teil. „Under Construction“ diente den Kuratoren einerseits zum internen Networking, andererseits als Sprungbrett für die internationale Karriere. Yukie Kamiya ist inzwischen Chefkuratorin am Hiroshima MOCA in Japan und eine assoziierte Kuratorin am New Museum of Contemporary Art in New York. Sunjung Kim ist Direktorin der Asia Culture Information Agency im Asian Culture Complex in Gwangju und war Kommissionärin des koreanischen Pavillons an der Venedig Biennale 2005, Direktorin der 6. Seoul International Media Art Biennale 2010, Co-Direktorin der Gwangju Biennale 2012 und Agentin der Documenta 13. Pi Li ist Senior-Kurator des M+ Museum for Visual Culture im West Kowloon Cultural District in Hong Kong, Kunstberater der Tate Collection Asia-Pacific Contemporary und war Kurator an der Media Art Biennale in Seoul, 2006. Ranjit Hoskote war Co-Kurator an der Gwangju Biennale 2008 und

Japan, Korea, den Philippinen und Thailand. Die Umsetzung des Projekts erfolgte in zwei Phasen: Im Anschluss an die Präsentation in sieben lokalen Ausstellungen mit dem gemeinsamen Thema „What’s Asia?“⁷¹⁵, fand abschliessend eine kollektive Ausstellung in Tokyo statt, die die Themen der ersten Projektphase aufgriff und in drei Bereiche mit den Überbegriffen „Daily Life/Habitation/Subculture/Place/Working with Community“, „Hybrid/Process of Exchanging/Transforming/Economy/Mobility/Here & There/Sea“ und „Memory/Enigma/Fantasy/Dream“ gliederte.⁷¹⁶ In das Projekt wurde ausserdem ein Künstlerresidenzprogramm in Seoul, Peking und Tokyo eingebunden, das den an den Ausstellungen beteiligten Künstlern die Möglichkeit bot, Erfahrungen in einem anderen asiatischen Land zu sammeln. Im Rahmen dieses Programms hielt Yeondoo Jung sich in Peking auf und stellte seine während dieser Zeit entstandenen fotografischen Werke, einen Teil der „Bewitched“-Serie, im East Modern Art Center in Peking (2002) aus.

Diese Ausstellung „Fantasia“ (Seoul, Peking, 2002) ist im Gegensatz zu anderen lokalen Konzepten eine von Pi Li (China), Sunjung Kim (Korea) und Yukie Kamiya (Japan) gemeinsam kuratierte Ausstellung und umfasst Werke von vier chinesischen, sechs koreanischen, vier japanischen und einem thailändischen Künstler. Sunjung Kim setzt sich seit Beginn der 2000er-Jahre für die zeitgenössische koreanische Kunst im Hinblick auf die internationale Kunstszene ein. Ihre bevorzugten Themen betreffen den Alltag als imaginierten Raum, die Urbanisierung und gesellschaftliche Transformationen als kollektives Erlebnis Asiens.⁷¹⁷ Jungs Zusammenarbeit mit ihr bei diesem Projekt folgte eine weitere Einladung, einen Beitrag zum koreanischen Pavillon auf der Venedig-Biennale 2005, die von Sunjung Kim als kommissarisch geleitet wurde, zu leisten.

„Fantasia“ beschäftigt sich mit der Frage nach dem gemeinsamen interasiatischen Charakter des Alltagslebens, in dem Erinnerungen, Fantasien und Träume als Elemente koexistieren, die die heutige Realität widerspiegeln. Die Kuratoren erkennen diese Elemente als entscheidende Faktoren von kultureller Identität.

On one level, daily life in Asian countries is coursed by two factors: one is the different capitalist movements at the same time, the economies of individual nations and globalism,

Kurator des indischen nationalen Pavillons 2011. Vgl. Presstext „Fantasia“, East Modern Art Center, Peking, 2. März - 30. März 2002.

⁷¹⁵ Fruichi 2002, S. 14.

⁷¹⁶ Kataoka 2002, S. 21-22.

⁷¹⁷ Siehe das Kapitel 7.1.2.

of the free market and the planned market; the other is the interaction of ideologies, westernism, collectivism, individualism, consumerism and pragmatism. On the other level, a calculus of large-scale statistical chances has driven social life, with everyone accepting a high level of risk. Time and space are turned into variables in the same calculus, both of them saturated by information and played with endlessly and monotonously on nets and screen. This is the new feature of daily life in Asia with which globalization and urbanization have endowed us. This process goes along with a great emptying and sanitizing of the imagination.⁷¹⁸

Hier ist nicht von Urbanisierung und technologischer Entwicklung in Asien als allgemeine Globalisierungsfolge die Rede, der Fokus liegt vielmehr auf individuellen Interaktionen und Verhaltensweisen innerhalb einer sich rasant transformierenden gesellschaftlichen Struktur. Die Ausstellung zeigte künstlerische Arbeiten, die die Ästhetisierung des Alltagsraums durch die Thematisierung des Konsumlebens und Life-Stylings in einer globalen kapitalistischen Gesellschaft ansprechen. Hongsuk Kims „The Boat“ (2001), das wie die Gesamtheit der „Haushaltsgegenstände“ eines Obdachlosen wirkt, offenbart auf den zweiten Blick eine zufällig scheinende Ansammlung von Waren, die aus lokalen Geschäften in Seoul und Peking stammen. Der Künstler bereiste mit seinem Projekt mit dem Boot drei Städte – Seoul, Peking und Tokio – und verdeutlicht in seinem Werk die Diskrepanz zwischen Notwendigkeit und Begehren (Abb. 99) und indiziert Konsumkultur und Materialismus als gemeinsame gesellschaftliche Elemente dieser drei jeweils repräsentativ für die ganze Nation stehenden Städte.⁷¹⁹ Auch Sora Kims Installation, die Alltagsgegenstände der Künstlerin beinhaltet, lenkt den Blick auf das Konsumverhalten, indem sie das für eine Ausstellung erhaltene Geld in US-Dollar wechseln lässt.

Yeondoo Jungs Beitrag umfasst Teile seiner „Bewitched“-Serie (2001-2004), mit der er bereits 2001 in Seoul begann. Sie setzt fotovisuell die Träume um, die sich Jung von jungen Leuten, die er in verschiedenen Städten wie Seoul, Peking, New York, London oder Istanbul kennenlernte, berichten liess und referiert auf den Titel der bekannten US-Fernsehserie „I Dream of Jeannie“. Der Traum des Kellners eines Pekinger Restaurants, gemäß dem Wunsch seiner verstorbenen Grossmutter ein berühmter Koch zu werden (Abb. 100), oder der eines älteren, mit Löffeln musizierenden Mannes, Karriere zu machen und in einer Kneipe in Liverpool aufzutreten (Abb. 101), dienen als Stoffe für

⁷¹⁸ Pi Li „Fantasia, or Disenchantment of the World“, in: Presstext „Fantasia“, East Modern Art Center, Peking, 2. März - 30. März 2002.

⁷¹⁹ Diese Art von Verbindung zwischen Ländern durch das Reisen als künstlerische Aktion scheint in der zeitgenössischen Kunst immer beliebter zu werden. Tushar Joags' Performance „Riding Rocinante: from Bombay to Shanghai via Sardar Sarovar and Three Gorges 2010“, die eine Reise mit dem Motorrad von Mumbai nach Shanghai implizierte. Turner 2014, S. 23.

die fotografischen Arbeiten des Künstlers, in denen der reale Status und der erträumte Status der Fotografierten in einer werbetypischen Sprache als „Vorher-Nacher-Bilder“ festgehalten werden. Die Pose des Fotografierten wird in das Szenario der Traumlandschaft übernommen, so dass die Beziehung zwischen Figur und Landschaft in der Bildkomposition der beiden Fotos beinahe identisch erscheint. Reale und fiktionale Landschaft werden zu austauschbaren Bildkomponenten. Jungs künstlich wirkende Inszenierung der Wunschträume mithilfe einfachen Kulissenbaus und Kostümierung wirft die Frage der adäquaten Darstellbarkeit entsprechend der Vorstellung der Porträtierten auf. Die Grundidee von „Bewitched“, Bilder als Quelle zur Imitation und Stilisierung zu verwenden, wurde im Rahmen der „Fantasia“-Ausstellung motivisch auf die Verbindung zwischen verschiedenen Städten ausgedehnt und bereicherte die Debatte über Differenzen und Parallelen im Hinblick auf die Bildkultur verschiedener Orte.

Die anthropologische Untersuchung des Künstlers Kim Beom, die sich u.a. mit der „difference caused by visual, emotional and psychological factors“⁷²⁰ in Bezug auf Alltagsgegenstände befasst, steht in engem Zusammenhang mit Jungs Arbeiten in dieser Ausstellung. Er nimmt Settings und Innenraum-Dekorelemente als Motive, welche die „intellectual mood“⁷²¹ des koreanischen Mittelstands repräsentieren. Kims Installation „Props“ wirft einen zynischen Blick auf das Geltungsbedürfnis der Mittelklasse und ihre Art der Selbstinszenierung – Phänomene, die, bedingt durch das rapide Wirtschaftswachstum in den asiatischen Ländern innerhalb kurzer Zeit entstanden.

Das interasiatische Projekt „Under Construction. New Dimensions of Asian Art“ (2001-2003), das eine intraasiatische Verbindung auf der Ebene des zeitgenössischen künstlerischen Schaffens herzustellen versucht, steht in enger Verbindung mit der sich Anfang der 2000er-Jahre intensivierenden Debatte darüber, Asien als kulturelle Einheit zu betrachten. Die dritte Gwangju Biennale „Man+Space“ (2000), die die an den Naturprinzipien orientierte regionale philosophische Tradition als alternative Denkweise, z.B. den Taoismus als Pendant zur Ergänzung des Ordnungssystems des westlichen Denkens darstellte, begriff das „asiatische Denken“ als einen gemeinsamen Rahmen der asiatischen Identität.⁷²² Die zweite Fukuoka Asian Art Triennale 2002

⁷²⁰ aus dem Presstext „Fantasia“ 2002.

⁷²¹ aus dem Presstext „Fantasia“ 2002.

⁷²² Vgl. S. Park 2004, S. 60.

„Narrating Hands, Connecting Hands: Imagined Workshops“ stellte, im Gegensatz zum philosophischen Ansatz der Gwangju Biennale, die Handwerkstradition als interasiatisches Element in den Vordergrund. Durch die Thematisierung des Handwerkertums als Kunst und die Rückbesinnung auf die manuelle Fertigung stellt diese Triennale sowohl die modernistische Vorstellung von Kunst als individuelle Leistung als auch die Hightech-Obsession der modernen Gesellschaft infrage.⁷²³ Aufgrund des Blicks auf das Althergebrachte und der Konzentration auf alte Traditionen unterstellten Kritiker dieser Triennale eine konservative Haltung und das Ausserachtlassen zeitgemässer Trends.⁷²⁴ Dennoch trug sie eine neue Perspektive zum „Asianess“-Diskurs bei, da sich durch die Einladung einer Vielzahl von asiatischen Ländern⁷²⁵, deren verschiedene Lebensbedingungen berücksichtigt wurden, und durch die enge Zusammenarbeit von lokalem Publikum und Künstlern bei der Produktion eine offenere Art der Kommunikation entwickeln konnte.⁷²⁶

Die „Asianess“-kontextualisierte Ausstellung „Under Construction. New Dimensions of Asian Art“ brachte durch den Austausch von kuratorischen und künstlerischen Ideen zur zeitgenössischen Kunstpraxis ein interasiatisches Netzwerk hervor. Die Funktion der Kunstwerke als „reminder of global interchange of ideas, that characterise so much Asian art today“⁷²⁷ in diesem Ausstellungskontext, die zeitgenössische asiatische Kunstwerke als Auseinandersetzung mit der Globalisierung versteht, scheint eine prototypische Rolle für die asiatische Kunstszene in den 2000er-Jahren einzunehmen und tritt in unterschiedlichen Bearbeitungen konstant als Meta-Narration in den Biennalen im asiatischen Raum auf. Dieser Deutungsebene, der Yeondoo Jungs Werke zugeordnet wurden, folgt auch die 4. Gwangju Biennale.

⁷²³ Rhee 2003, S. 23. Vgl. Jin 2003, S. 5.

⁷²⁴ Rhee 2003, S. 23.

⁷²⁵ Diese Triennale ist von historischer Bedeutung, da sie fast alle asiatischen Länder in die Ausstellung integrierte (21 Länder und 37 Künstler).

⁷²⁶ Neben der Präsentation der manuellen, häuslichen Industrie als künstlerische Methode wurden die soziale Rolle der Handwerker in verschiedenen Ländern, Familienrituale, lokale Events und Essen als Themen behandelt. Chen Shaofengs Arbeit „Mutual Portrait Project“ (2002) geht auf das Werk „Dialogues with the Peasants of Tiangongsi“ (1998) zurück, das aus dem gegenseitigen Porträtieren des Künstlers und der Bewohner aus dem Tiangongsi-Dorf in der Hubei Provinz besteht. Dieser Akt des gegenseitigen Porträtierens wird auch mit dem teilnehmenden Publikum der Fukuoka Triennale fortgesetzt. Der Akt des Malens wird als Kommunikationsmittel dem Sprechen gegenübergestellt. Der Künstler sprach während des Porträtierens chinesisch, ohne verstanden zu werden. Vgl. Jin 2003, S. 5.

⁷²⁷ Caroline Turner bemerkt im Zusammenhang mit dem Projekt „New Heaven“, dass die Kunstwerke in solchen interasiatischen Projekten die symbolische Funktion als „reminder of global interchange of ideas, that characterise so much Asian art today“ übernehme. Vgl. Turner 2014, S. 23.

Die 4. Gwangju Biennale „Pause“ 2002⁷²⁸ hebt zwar das Asiatische nicht als eigentümliche philosophische und gesellschaftliche Tradition im Gegensatz zur westlichen Kultur hervor, geht aber vom gedanklichen Konstrukt der Asianess aus, um einen Gegenpol zur „hegemonialen Macht der globalisierten kapitalistischen Gesellschaft“ zu schaffen.⁷²⁹ Der Titel „Pause“ soll die Teilnehmer der Biennale auffordern, einen theoretischen Konsens zu bilden, der Alternativen zur Macht des kulturellen Globalismus anbietet.⁷³⁰ Yongwoo Lee, Mitbegründer der Gwangju Biennale, forderte in seinem Artikel „Ideologie und Praxis. Auseinanderdriften und Amalgamierung“ die lokale Kunstwelt auf, die zentrale Funktion der Biennale in Bezug auf diskursive Entwicklungen kritisch zu hinterfragen und herauszufinden, ob sie über alternative Strukturen zur Übermacht des globalen Mainstreams verfügt.⁷³¹ Die Hauptausstellung „Pause“, die von Wan-Kyung Sung (Artistic Director der Gwangju Biennale 2002), Charles Esche (Director, Rooseum Center for Contemporary Art, Malmö, Schweden) und Hou Hanru (Artistic Director, Shanghai Biennale 2000)⁷³² kuratiert wurde, liess 25 alternative und Independent-Kunsträume in Asien und Europa⁷³³ ihre künstlerischen Positionen vertreten und machte es sich zum Ziel, lokale kulturelle Aktivitäten im Sinne einer Gegenkultur zu präsentieren, die der globalen Wirtschaft und der hegemonialen Kultur kritisch begegnet. In einer basarartigen offenen Anordnung und in einer künstlich geschaffenen Kommunikationssituation zwischen verschiedenen Pavillons der alternativen Szene und individuellen Künstlerbeiträgen, in denen viele performative Events stattfanden⁷³⁴ (Abb. 102), wurden die einzelnen lokalen Positionen als gemeinsame Bewegung gegen eine globalisierte Kultur dargestellt.⁷³⁵

⁷²⁸ Mit dem Zuwachs der Besucherzahl (55.7000) und vielen positiven Berichten im In- und Ausland gilt diese Biennale als eine der erfolgreichsten in Gwangju. Vgl. Jung 2002; Noriyuki 2002; Nuridsany 2002.

⁷²⁹ Es fällt auf, dass der sog. Mainstream in der Kultur oder die Macht der globalisierten Wirtschaft, gegen die sich die Kunst widersetzen sollte, in dieser Biennale nie genau definiert wird. In der Ausstellung „Pause“ wurden bewusst amerikanische Künstler aus dem Programm ausgeschlossen. Vielleicht ist dies eine Andeutung der Rolle der USA als hegemoniale Macht? Diese Logik ist zu simpel, wie der Professor der Kunstgeschichte an der Dongduk Universität Sang Yong Shim bemerkt. Die USA als Parabel über die Macht ist eine ideologische Konstruktion. S. Shim 2002, S. 81.

⁷³⁰ Vgl. S. Park 2004, S. 58.

⁷³¹ Y. Lee 2002, S. 68-73.

⁷³² Die Gwangju Biennale hat ein flexibles Führungssystem, d.h. dass bei jeder Biennale ein anderes Modell ausprobiert wird. Für die Organisation der 1. und 2. Biennale wurden Kommissionäre ausgewählt, während für die 4. Biennale der Art-Director Wan-Kyung Sung und die Co-Kuratoren Charles Esche, Hou Hanru, Youngsu Min und Kiyong Jung engagiert wurden.

⁷³³ Siehe dazu: Liste der Teilnehmer im Abschlussbericht der Biennale. Kat. Ausst. Gwangju 2002, S. 7-10.

⁷³⁴ Hou Hanru sieht diese Biennale nicht als Ausstellung, sondern als Live-Event. Kat. Ausst. Gwangju 2002, S. 93.

⁷³⁵ Sang Yong Shim, Professor der Dongduk Womens University kritisiert diese Struktur der Ausstellung. Vielseitigkeit im Namen des Multikulturalismus ermögliche nicht unbedingt gegenseitige Kommunikation zwischen den Kulturen und biete keine Alternative zum Mainstream, meinte er. S. Shim 2002, S. 79.

Jungs Beitrag „Boramae Dance Hall“ (2001) wurde in der Galerie C zusammen mit Esra Ersens Projekt „I AM TURKISH, I AM HONEST, I AM DILIGENT...“ (Abb. 103) und Oda Projesis „Moving Room“ (Abb. 104) ausgestellt. In Ersens Projekt berichten 43 koreanische Kinder von ihren Emotionen, nachdem sie eine Woche in einer türkischen Schule und in türkischer Schuluniform zugebracht hatten. Das Projekt „Moving Room“ der türkischen Künstlergruppe Oda Projesi, in dem die Künstler ihren ursprünglichen kollektiven Arbeitsraum in Galata in Gwangju originalgetreu rekonstruieren, stellte die Räumlichkeit den lokalen Gemeinden zur Verfügung – z.B. für Workshops mit Schülern einer englischsprachigen Schule. Auch bei Jungs „Boramae Dance Hall“ wird der Aspekt der Zusammenarbeit mit dem lokalen Publikum hervorgehoben und, ebenso wie Ersens und Oda Projesis Projekt, als neue künstlerische Methode Asiens positioniert.⁷³⁶ Die Arbeit „Boramae Dance Hall“, die ursprünglich auf eine Tanzveranstaltung im Boramae Park in Seoul zurückging, wurde zu einem Grundkonzept, das, je nach Ausstellungsort und Publikum variiert wurde, wie z.B. bei der Ausstellung der Busan Biennale (Busan, 2002), der Fukuoka Triennale (Fukuoka 2002) und der „Seoul Until Now“ (Charlottenborg Museum, Kopenhagen, Dänemark, 2005).

Jungs Arbeiten „Bewitched“ und „Boramae Dance Hall“, die in den „Asianess“-Diskurs eingebettet wurden, obgleich sie sich ursprünglich speziell auf Entwicklungen in der koreanischen Gesellschaft bezogen, erfahren durch ihre motivische Erweiterung auf den interasiatischen Kontext eine Serialisierung. Die Ausstellung „Thermocline of Art. New Asian Wave“ (Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, 2007) stellt nicht nur Tendenzen der Länder Japan, Korea und China die zeitgenössische Kunst betreffend vor, sie schafft eine Verbindung zwischen dem interasiatischen Konzept und der europäischen Kunstszene. Der Chefkurator Wonil Rhee⁷³⁷ lud unter anderem die Kuratoren von „Under Construction“ Pi Li und Yukie Kamiya als mitverantwortliche Kuratoren ein und integrierte auf diese Weise die dort ausgestellten Kunstwerke und darüber hinaus die „Under Construction“-Debatte in die grosse europäische Ausstellung. Wie auch beim „Under Construction“-Projekt wurde das Interasiatische in der zeitgenössischen Kunst als „methodology or establishment of communication function“

⁷³⁶ Esche 2002.

⁷³⁷ Er war der leitende Direktor bei der 3. Gwangju Biennale 2000.

deutlich gemacht, wobei diese im Hinblick auf die Heterogenität und Variabilität von Kunstwerken als alternatives Kunstschaffen vorgestellt wurde.⁷³⁸

7.1.2. Die Repräsentation von koreanischer kultureller Identität im Rahmen von Länderausstellungen

Sunjung Kim, mitwirkende Kuratorin des „Under Construction“-Projekts und Kommissionärin des koreanischen Pavillons⁷³⁹ der Venedig Biennale 2005, stellt die im Rahmen verschiedener asiatischer Biennalen diskutierten gesellschaftlichen Veränderungen in der Folge der Globalisierung und gesellschaftlichen Demokratisierung seit den 90er-Jahren auch in Korea fest. Dieser historischen Umbruchsituation widmet sie auch ihr kuratorisches Konzept. Das Ende der Diktatur führte zu einer Entschärfung des Zensursystems und zu einer Meinungsfreiheit in Korea, die die bislang unterdrückten Stimmen der sozialen Minderheiten lauter werden liess und viele Themen enttabuisierte. Die neue Reisefreiheit trug zu einer Multiperspektivität und Heterogenität in der koreanischen Kultur bei. Nach Sunjung Kims Ansicht steht dieser Wandel in enger Verbindung mit der kulturellen Bewegung der späten 90er-Jahre, die sich gegen das bisherige duale Kunstsystem „Modernism and Minjung art (People’s Art)“ richtet und eine neue künstlerische Haltung vertritt.⁷⁴⁰ Die Entwicklung der Kunst in Korea nach den 90er-Jahren, die sich durch Innovativität und Ideenreichtum auszeichnet, führt Kim auf diese Veränderungen der kulturellen Landschaft und somit als Resultat der politischen Veränderung in Südkorea zurück.⁷⁴¹ Die „Under Construction“-Teilnehmer Beom Kim, Sora Kim, Hongsok Kim, Jin Ham und Yeodoo Jung wurden, neben Jeong-Hwa Choi, Yiso Bahc und anderen Künstlern eingeladen, um diese neue künstlerische Haltung zu demonstrieren (Abb. 105): „Instead of focusing on the oeuvre of a specific artist, this exhibition aims to take a broader look of the very scenes

⁷³⁸ Huang 2007, S. 30-35.

⁷³⁹ Eine vom Staat finanzierte Nonprofit-Organisation, der Arts Council Korea (ARKO), ist eine Abteilung der Korea Culture and Arts Foundation, die 1973 gegründet wurde. Sie wird von 11 Beratern geführt, die vom Ministerium für Kultur, Sport und Tourismus ernannt werden. Das ARKO bestimmt das Auswahlkomitee für die Kommission des koreanischen Pavillons bei der Venedig Biennale.

⁷⁴⁰ S. Kim 2005, S. 19.

⁷⁴¹ Eine ähnliche Beobachtung macht Michael Robinson: „The shift is a direct result of political changes in South Korea. It also heralds the emergence of a new generation of Korean artists in all fields whose creative energies are free from overt control by the state and, more importantly, the restricting political, cultural and social obsessions that dominated Korean society between its liberation from colonial rule in 1949 until the advent of real civilian democratic politics after 1988.“ Robinson 2005, S. 15.

and context of Korean contemporary art, from the perspective of its social cultural changes.“⁷⁴²

Die Repressalien unter der Diktaturherrschaft, wie z.B. die Gleichschaltung und die ideologische Indoktrination, die bereits in der schulischen Erziehung stattfand, und zentral organisierte Urbanisierungsprojekte wurden zum Gegenstand der Kritik, aber auch Feminismus und Homosexualität kamen thematisch in den Kunstwerken zum Ausdruck. Im Zentrum standen insbesondere Werke von Jung-Hwa Choi (Abb. 106) und Yiso Bahc, die „the collective memories of the rapid industrialization“ ansprachen und landesspezifische Kulturdiskurse als Gegenpol zur westlich orientierten Kunstgeschichte anregten.⁷⁴³ Unter dem diskursiven Aspekt der gesellschaftlichen Öffnung und Demokratisierung hatte die koreanische Kunst der 90er-Jahre einen solch grossen Erfolg bei dieser Biennale, dass sie eine neue Richtung für die zukünftige Entwicklung der koreanischen Kunst markiert.⁷⁴⁴ Yeondoo Jungs Beitrag „Evergreen Tower“ (2001, Abb. 107) besteht aus 32 Fotografien von koreanischen Familien, die in ihren Wohnzimmern, umgeben von ihren heimischen Gebrauchsgegenständen, die Details über ihren Lebensstil und ihre Vorlieben verraten, gezeigt werden. Jung gelingt es, einen alltäglichen Ort in einen theatralisch wirkenden zu verwandeln, indem er die Bewohner sich in ihren Räumen selbst repräsentieren liess: Durch das Arrangement der Wohngegenstände, die speziell zu diesem Anlass getragenen Kleider und die unnatürliche Pose der Fotografierten wirken diese Fotos oft gestellt. Obwohl der Künstler die Familien mit neutralem Blick aus der Frontalperspektive aufnimmt, entsteht ein inszenatorischer Effekt. Die Porträtierten repräsentieren die Diversität der Lebensformen, die häufig eine Mischung aus verschiedenen Stilen aufweisen, z.B. befindet sich eine Kopie von Leonardo Da Vincis „Das letzte Abendmahl“ neben einem reproduzierten Spruchband mit einer konfuzianischen Weisheit in einem dieser Wohnzimmer. Die Koexistenz von heterogenen Stilen hebt der Künstler als typische koreanische Identität hervor, die sich aus der postkolonialen Geschichte des Landes herausgebildet hat, hervor. Insofern als viele der ausstellenden Künstler die rasche Industrialisierung unter der zentralen Führung der Militärregierung in der koreanischen Geschichte und die damit verbundene Gleichschaltung ins Zentrum ihres künstlerischen

⁷⁴² S. Kim 2005, S. 30.

⁷⁴³ S. Kim 2005, S. 26.

⁷⁴⁴ Vgl. Cho 2005, S. 101.

Schaffens stellen, kann man die koreanische Modernisierungsgeschichte als Leitmotiv der Ausstellung betrachten.

Obwohl Sunjung Kim mit ihrem Konzept des historisch bedingten kulturellen Pluralismus⁷⁴⁵ in Korea in der Folge der Demokratisierung und Globalisierung in den 90er-Jahren überzeugt, ist zu bedenken, ob diese Art der Präsentation von zeitgenössischer koreanischer Kunst nicht zu sehr im Dienst des „cultural branding“ steht und zur Plakativität neigt.⁷⁴⁶ Es stellt sich die Frage, ob die betreffenden Künstler zum Zeitpunkt der Ausstellung mit ihren Werken noch den „neuen Geist“ der positiven gesellschaftlichen Stimmung repräsentieren, denn die in diesem Rahmen der alternativen Szene zugerechneten Künstler genossen 2005 längst internationale Popularität und ihre Werke wurden von grossen kommerziellen Galerien, wie z.B. der Kukje- oder der PKM-Galerie aufgenommen. Der Kunstbetrieb unterzog sich in 2000er-Jahren einer strukturellen Veränderung: Es entstanden private Museen und alternative Kunsträume, die internationalen Biennalen wurden zahlreicher und erfuhren stärkere Unterstützung von staatlicher Seite. Darüber hinaus sorgte das Einrichten vieler Künstlerresidenzprogramme für internationale Kooperationen und Networkings.⁷⁴⁷ Aus diesem Prozess sind einige koreanische Künstler und Kuratoren als Hauptakteure in der internationalen zeitgenössischen Kunstszene hervorgegangen. Dieser strukturelle Wandel hat allerdings nicht nur eine positive Seite: selektive Unterstützung und eingeschränkte Auswahl genau dieser Künstler bei der Finanzierung und fehlende Gelder nach der Finanzkrise⁷⁴⁸ bringen die alternativen Kunsträume als Gegenkultur zum Erlöschen, da die staatliche Finanzierung sich auf die etablierten Institutionen und Künstler konzentriert.⁷⁴⁹

Sunjung Kims Idee der Darstellung koreanischer Kunstwerke als durch die gesellschaftliche Umbruchsituation der 90-Jahre bedingt, wirkte sich unmittelbar auf die nationale Kunstszene und kuratorische Praxis in Korea aus.⁷⁵⁰ Die 90er-Jahre als „the

⁷⁴⁵ Vgl. S. E. Park 2005, S. 23.

⁷⁴⁶ Vgl. Cho 2005, S. 101.

⁷⁴⁷ Vgl. S. Kim 2005, S. 20-22.

⁷⁴⁸ Zur Finanzkrise in Korea siehe: Chong 2005, S. 65. Doryun Chong sieht im Gegensatz zu Sunjung Kim die politische Instabilität aufgrund der ungleichen Kapitalverteilung in der globalisierten Wirtschaft Koreas ironischerweise als treibende Kraft für die Kulturproduktion.

⁷⁴⁹ Vgl. J. Kim 2005, S. 96-117.

⁷⁵⁰ Vgl. Schuster 2005, S. 9. „Gerade seit den späten neunziger Jahren hat sich die koreanische Gesellschaft rasant verändert. Damit einher gingen Umbrüche in der nationalen Kunstszene, die die Künstler und die

years of drastic changes in the Korean Art“⁷⁵¹ und die Etikettierung Yeondoo Jungs als Aushängeschild einer neuen Künstlergeneration wurde zur programmatischen Grundlage, wie beispielsweise die Länderausstellungen „Elastic Taboos. Koreanische Kunst der Gegenwart“ in der Kunsthalle Wien im Jahr 2007⁷⁵² und „4 from Korea“ im Museum für Ostasiatische Kunst Berlin im Jahr 2005 zeigten.

Die Ausstellung „4 from Korea: Changkyum Kim, Inhwon Oh, Young-Hae Chang Heavy Industries, Yeondoo Jung“ schreibt die koreanische Kunst nach den 90er-Jahren als Kunst der „kulturellen Vielfalt und Postmoderne“ fest.⁷⁵³

Themen wie der Abbau von Grenzen, das Vermischen von Kulturen und das Entstehen neuer kultureller Identitäten begannen am Ende der neunziger Jahre, die koreanische Gesellschaft intensiv zu beschäftigen. In gewissem Sinn war die koreanische Gesellschaft mit einer postmodernen Situation konfrontiert, in der die hierarchische, von einem Zentrum mit Randbereichen ausgehende Ordnung zusammenbrach und eine Umkehrung erfuhr. Feminismus, Homosexualität und andere Minderheiten-Themen, die bislang marginalisiert worden waren, begannen sich als zentrale Themen zu formieren. Das gleiche trifft auch auf die Bedingungen von Nation und ethnischer Zugehörigkeit zu, da das Prinzip „eine Nation – eine Ethnie“ in Übereinstimmung mit einem multikulturellen Wertesystem aus dekonstruktivistischer Sicht widerlegt wird. Für das koreanische Denken, in dem das Konzept einer kulturell homogenen Nation eine grundlegende Wahrheit war, bedeutet eine solche Neuorientierung einen radikalen Umbruch. In dem Moment, in dem man erkennt, dass die Idee einer homogenen Nation auf der Logik basiert, andere auszuschließen, wird der Wert der Ablehnung eines solchen Konzepts jedoch offensichtlich.⁷⁵⁴

Neben Shin-Eui Park, die mit dem Begriff „kultureller Nomadismus“⁷⁵⁵ den neuen Geist des globalen Zeitalters beschreibt, begreift Rhai Kyoung Park, Kuratorin des Kunstkomitees des Ministeriums für Auswärtige Angelegenheiten und Handel der Republik Korea die „radikale Umkehrung von Realität und Irrealem“⁷⁵⁶ und „Hinterfragung des Konzeptes der Realität“⁷⁵⁷ als das typische Thema der neuen Generation.

Institutionen mitrissen, die eine Infrastruktur erst aufgebaut haben. Die vorherrschenden künstlerischen Ausdrucksformen wie Malerei und traditionelle Skulptur sind von individuellen Setzungen abgelöst worden. Performative Praktiken, Neue Medien und hybride Formen sind heute ganz selbstverständlich und existieren nebeneinander (und gemeinsam mit traditionellen Formen).“

⁷⁵¹ S. Kim 2005, S. 15.

⁷⁵² Die Ausstellung „Elastic Taboos. Koreanische Kunst der Gegenwart“ zeigt, dass Korea „in das Zeitalter der Postmoderne eingetreten ist“. Neben den bereits im Zusammenhang mit dem koreanischen Pavillon der 51. Venedig Biennale 2005 bekannten Künstlern Yiso Bahc, Yong-Hae Chang Industrie, Jeong-Hwa Choi, Songsik Kim und Yeondoo Jung nehmen auch die Künstler aus dem Kreis der „informellen“ Malerei, und der Minjung Art (People's Art) teil. Mit der Gegenüberstellung von „alter“ und „neuer“ Generation wurde die moderne Geschichte Koreas in einen grösseren Kontext eingebettet. Kat. Ausst. Wien 2007.

⁷⁵³ S. E. Park 2005, S. 23.

⁷⁵⁴ Ebd., S. 24.

⁷⁵⁵ Ebd., S. 25.

⁷⁵⁶ R. Park 2005, S. 13.

⁷⁵⁷ Ebd., S. 13.

Die Ausstellung des koreanischen Pavillons in Venedig 2005, die anhand der Bearbeitung der modernen Geschichte die nationale Identität im postmodernen Zeitalter als Thema der Länderausstellung ins Zentrum rückte, erscheint rückblickend als Prototyp. „Through the Looking Glass: Korean Contemporary Art“⁷⁵⁸ (Asia House, London, 2006) oder „Peppermint Candy. Contemporary Art from Korea (Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, Chile, 2007)“⁷⁵⁹ versuchten, mit den ausgestellten Kunstwerken die regionale politische Struktur in ähnlicher Weise zu vermitteln.⁷⁶⁰

„Through the Looking Glass“ versteht die Modernisierung in Korea nach 1950 als Prozess transnationaler Übersetzung⁷⁶¹: „Thus, we have in Korea a highly Westernised country which on the surface looks similar to any country in the west, but where every object and every visual symbol is imbued with extra meaning and context.“⁷⁶²

Die Ausstellung „Peppermint Candy. Contemporary Art from Korea“, die sich an den gleichnamigen Titel des Films von Changdong Lee (Korea, 1999) anlehnt, blickt, wie auch die erste Szene des Films, in die koreanische Geschichte zurück. Diese Szene zeigt den Hauptcharakter des Films Yong-Ho Kim kurz vor seinem Selbstmord. Man sieht ihn auf den Bahngleisen stehend, während der Zug, anstatt ihn zu überrollen, wieder gegen die Fahrtrichtung zurückfährt. In diesem Moment schreit er „I want to go back“ und die Zeitreise in seine Vergangenheit beginnt.⁷⁶³ Wie auch im Film bilden Urbanisierung einerseits und Globalisierung andererseits die Leitmotive der Ausstellung und werden als prägende Kraft zur Entwicklung lokalspezifischer Charakteristika einer Gesellschaft herausgestellt.⁷⁶⁴

⁷⁵⁸ Jiyoung Lee (seit 2015 Chefkurator des National Contemporary Art Museum in Seoul) kuratiert auf der 5. Liverpool Biennale 2008 die Sektion „Fantasy Studio“, die Korea im „globalised socio-cultural context“ präsentiert. Yeondoo Jungs „Documentary Nostalgia“ (2008) wurde hier ausgestellt.

⁷⁵⁹ Diese Ausstellung, die von Seungwan Kang, dem Senior Kurator des National Museum of Contemporary Art Korea konzipiert wurde, wurde im Museo de Arte Contemporáneo de Santiago in Chile und im National Museum Buenos Aires gezeigt.

⁷⁶⁰ Die Ausstellung „Through the Looking Glass“ wurde von der Korea Foundation, dem koreanischen Ausenministerium und dem ARKO finanziell unterstützt, während „Peppermint Candy. Contemporary Art from Korea“ vom National Museum of Contemporary Art Korea organisiert und finanziert wurde.

⁷⁶¹ Übersetzung ist hier im postkolonialistischen Sinne zu verstehen, siehe Kapitel 1.1.3.

⁷⁶² J. Lee 2006, S. 14.

⁷⁶³ Der Kurator Seungwan Kang beschreibt den Film folgendermassen: „The film depicts the life of an individual which is distorted and destroyed by the violent, political, economic, and social incidents of contemporary Korea such as IMF, democratic movement, and the May 18 Gwangju democratic uprising. In the end of this film, which is the beginning of the narrative, 20-year-old Kim Yong-Ho is very happy because his first love gave him peppermint candies at a picnic that he went on with his fellow students of a night school on a day of bright autumn sunlight in 1979.“ S. Kang 2007, S. 197-198.

⁷⁶⁴ Die Ausstellung ist in drei Teile gegliedert. Der erste Teil „Made in Korea“ stellt die „times of ideology“ der 80er-Jahre der Zeit des „Pluralismus“ der 90er-Jahre gegenüber. Der zweite Teil „New Town Ghost“ thematisiert die ungleiche Entwicklung der Städte in der Folge des schnellen Wirtschaftswachstums und

Die Beschäftigung mit der eigenen nationalen Geschichte und die sich seit den 90er-Jahren in der koreanischen Kunstszenen intensivierende Debatte über die eigene kulturelle Identität im geopolitischen Kontext der globalisierten Welt⁷⁶⁵ steht nicht in Zweifel. Aber im Hinblick auf die Tatsache, dass immer denselben Künstlern diese Beschäftigung mit der nationalen Identität zugeschrieben wird, und die 90er-Jahre als Zeit des historischen Umbruchs und als Beginn der „Postmoderne“ mythologisiert werden, wie es von den Länderausstellungen vorgenommen wurde, entsteht die kritische Hinterfragung der Funktion der Länderausstellungen. Die thematischen Wiederholungen und die beschränkte Künstlerauswahl deuten darauf hin, dass bestimmte historische Aspekte der Generierung von nationalen „Brands“ im Sinne eines „distinctive product design feature“⁷⁶⁶ dienen. Yeondoo Jung steht im Rahmen dieser typisierenden Länderausstellungen stellvertretend für die neue Künstlergeneration, die sich mit der koreanischen Identität im globalen sozio-kulturellen Kontext auseinandersetzt.

Die Ausstellung „Chaotic Harmony. Contemporary Korean Photography“, kuratiert von Bohnchang Koo, Karen Sinsheimer und Anne Wilkes Tucker im Museum of Fine Arts, Houston, wendet sich gegen die schematische Präsentation der zeitgenössischen Kunst Koreas, die den Interpretationsrahmen bereits vorgibt. In der Ausstellung wird die politische und soziale Geschichte Koreas nicht als interpretatorische Vorgabe bestimmt, sondern dieser Bezug wird nur hergestellt, wenn dieser im Hinblick auf die Entwicklung der Stile oder Motive bei den einzelnen Werken relevant ist. Durch den Vergleich zu den zeitgleichen internationalen ‚westlichen‘ Stilen machen die Kuratoren die lokal-spezifischen Charakteristika der Fotografiegeschichte sehr gut nachvollziehbar, z.B. die verspätete Entwicklung der Subjektiven Fotografie in den 60er-Jahren in Korea und die langanhaltende Tradition des „Life Realism“ im Stil der sozialdokumentarischen Fotografie, der z.B. von Dorothea Lange und Russell Lee vertreten wurde. Auch die erwähnte Fokussierung auf die eigene kulturelle Identität in der Kunstpraxis wird nicht pauschal als Folge der Globalisierung, sondern als Ergebnis von gemeinsamen sozialen

die Konzentration auf Seoul als Megametropole in Bezug auf die Bevölkerung, Administration und Wirtschaft. Der dritte Teil „Plastic Paradise“ bespricht die Rolle der visuellen Medien in der wachsenden Konsumkultur. S. Kang 2007, S. 197- 210.

⁷⁶⁵ Vgl. Yun 2006, S. 42.

⁷⁶⁶ Holt 2004, S. 3.

Erfahrungen der Künstlergeneration der 90er-Jahre⁷⁶⁷ konkretisiert. In den 90er-Jahren wurde das Studium im Ausland so populär, dass fast eine ganze Generation mit der Frage nach ihrer nationalen Identität im Ausland konfrontiert wurde und die Beschäftigung mit ihrem kollektiven Dasein als Koreaner, oder generell als Asiate, durch die Erfahrung in den westlichen Ländern auch im eigenen Land in Erscheinung tritt.⁷⁶⁸ Die künstlerischen Tätigkeiten, die viele nach dem Auslandsstudium in der Heimat fortsetzten, bereicherten nicht nur die etablierte koreanische Kunstszene mit einer pluralistischen Haltung, sondern liessen auch neue Themen wie „issues of assimilation and alienation“ und „personal lives and individual identities“⁷⁶⁹ an Aktualität gewinnen. Yeondoo Jungs Serie „Bewitched“ (2001-), die die „imagined identities“ seiner Mitmenschen analysiert, wird in der Kombination mit den Arbeiten von Sanggil Kim oder Hein-Kun Oh gezeigt, die sich mit der ambivalenten Beziehung zwischen kollektiven und individuellen Identitäten beschäftigen.⁷⁷⁰

Die Länderausstellungen, die Korea aufgrund seiner spezifischen politischen Situation eine postmoderne Identität zuschreiben, lässt die Vielfalt gegenwärtiger künstlerischen Aktivitäten ausser Acht und reduziert die Kunst zum Repräsentanten des Zeitgeists. Ausstellungen, wie z.B. „Chaotic Harmony. Contemporary Korean Photography“ (Houston, 2009), die bewusst „Koreaness“⁷⁷¹ nicht in den Vordergrund stellen und die Diversität von Motivationen und zum Ausdruck kommenden Erfahrungen der Künstler akzeptieren, zeigen eine Wende von der plakativen Darstellung des Landes zu einer vielschichtigen oder fragmentarischen Darstellungsweise.

⁷⁶⁷ Nach den 90er-Jahren stieg die Anzahl der im Ausland Studierenden drastisch.

⁷⁶⁸ Kat. Aust. Houston 2009, S. 6.

⁷⁶⁹ Sinsheimer 2009, S. 65-68.

⁷⁷⁰ Vgl. Sinsheimer 2009, S. 65-68.

⁷⁷¹ Anne Wilke Tucker sagt in einem Interview mit Suji Kim, dass die Ausstellung nicht „Koreaness“ allgemein als Hauptthema behandelt. Vgl. S.j. Kim 2009, S. 83.

7. 2. Kulturnomade oder nationaler Starkünstler? Die widersprüchliche Rezeption von Ming Wongs Kunst

7.2.1. Der Schneeballeffekt der Ausstellung „Life of Imitation“ (2009). Ming Wong im Kontext der Länderausstellungen

Die Ausstellung „Life of Imitation“ im singapurischen Pavillon der 53. Venedig Biennale 2009 wurde mit dem Erhalt des Jurypreises „Special Mention Award“ als erfolgreichste nationale Ausstellung in den singapurischen Medien gefeiert.⁷⁷² Die begeisterte Reaktion im In- und Ausland führte zu einer Welle von „Life of Imitation“-Ausstellungen, die im folgenden Jahr im Singapore Art Museum (2010) begann und im Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo, Japan (2011), in der CAST Gallery, North Hobart, Tasmanien, Australien (2011), und im Frye Art Museum, Seattle, Washington, USA (2011), fortgesetzt wurde. Auch wenn sich die Details der Ausstellungen der architektonischen Umgebung des jeweiligen Ausstellungsorts angepasst haben, so wurden die Installationsweise und die Auswahl der Werke jedoch identisch gehalten. Im Hinblick auf die Verbindung von der nationalen Kunstförderung (National Arts Council Singapore)⁷⁷³ mit der Kunstinstitution (Singapore Art Museum)⁷⁷⁴ und den Gaststatus von Singapur in diesem internationalen Austausch könnte man hier tatsächlich von einer „national show on a global tour“ sprechen. Es handelt sich quasi um eine um die Welt zirkulierende Länderausstellung, die nur einen Künstler präsentiert. Die Ausstellung „Life of Imitation“ bildete einen diskursiven Knotenpunkt, der die verschiedenen Interessen von Kunstinstitutionen, Künstler und staatlicher Kunstförderung verbindet. Der folgende Abschnitt beschäftigt sich mit den Fragen, welche Rollen die nationalen Kunstinstitutionen wie das SAM und die staatliche Kunstförderung in Bezug auf die Rezeption von Ming Wongs Kunst spielten, und wie sich seine individuelle künstlerische Praxis zu den institutionellen Positionen verhält.

Die Venedig Biennale, die seit 1895 auf internationaler Ebene agiert, wurde durch ihr System der nationalen Pavillons zum Ort des nationalen Wettbewerbs. Anhand der

⁷⁷² Vgl. Bianpoen 2010, online verfügbar unter:

[http://www.c.artsmag.com/articles/detail.php?Title=Ming Wong: Imitation of Life&articleID=126](http://www.c.artsmag.com/articles/detail.php?Title=Ming+Wong:Imitation+of+Life&articleID=126) (Stand: 02.05.2015);

Ting 2009, online verfügbar unter: <http://www.initiartmagazine.com/interview.php?IVarchive=12> (Stand: 02.03.2015).

⁷⁷³ Im weiteren Text als NAC abgekürzt.

⁷⁷⁴ Im weiteren Text als SAM abgekürzt.

gegebenen Struktur erkennt der Besucher, dass sich die Ausstellungen der Pavillons länderspezifischen sozialen und politischen Themen widmen und die jeweilige Ausstellung von einer ausgewählten Institution der beteiligten Länder organisiert wird. In vielen Fällen handelt es sich bei den Kommissionsmitgliedern, wie z.B. beim singapurischen Pavillon, um „National Arts Councils“⁷⁷⁵ der teilnehmenden Nationen, also staatliche Organisationen, die dem Kulturministerium des jeweiligen Landes angegliedert sind. So lässt sich die Ausstellung in Venedig nicht als überregionale und transnationale bezeichnen, sondern als Zusammenstellung von lokalen Produktionen für das internationale Publikum.

In diesem Sinne äusserte sich Taekyong Kim in seinem Artikel „A Study on The Korean Pavillon of Venice Biennale. Focussing on the relation between the Korean pavilion and the changes in the discourse of Global Art“: „We need to look into the Biennale with a new aspect as cultural and political tool in today's global era.“⁷⁷⁶ Die Biennalen im In- und Ausland gehören zu den Hauptprojekten, für die sich „National Arts Councils“ engagieren. Eugen Tan, singapurischer Kunstkritiker und Kurator des singapurischen Pavillons der 51. Venedig Biennale äusserte sich zur engen Beziehung zwischen der Entwicklung der zeitgenössischen Kunstszene Singapurs und der staatlichen ökonomischen Planung folgendermassen:

Contemporary art occupies a vexed position in Singapore. Much of this derives from its position in Southeast Asia and the relationship between art and the state. (...) The buoyancy of China's and India's art market is something that the government in Singapore is attempting to emulate in Singapore's contemporary art scene, through its development of the creative industries, which is seen as another potential source of economic growth.⁷⁷⁷

Abgesehen von Tans Kritik an der ökonomisch und imageorientierten Kulturpolitik⁷⁷⁸, scheint die Tätigkeit des NAC, der die Promotion der singapurischen zeitgenössischen Künstler auf der internationalen Ebene und die lokale Entwicklung der internationalen Biennalen und Festivals umfasst, einen enormen Einfluss auf die lokale Kunstszene

⁷⁷⁵ Da es im Deutschen keinen entsprechenden Begriff gibt, wird in dieser Arbeit der englische Begriff „National Arts Councils“ verwendet.

⁷⁷⁶ T. Kim, J. Yoo 2010, S. 383.

⁷⁷⁷ Tan 2007, online verfügbar unter: <http://www.aaa.org.hk/Diaaalogue/Details/31> (Stand: 02.06.2015).

⁷⁷⁸ „Economic and financial value becomes the yardstick for just about everything, even the success and failure of an artist, and the culture industry has in effect been replaced, not complimented by the notion of creative industries. Art and culture, and, for that matter, everything else, are only considered useful if they contribute to the economic development and prosperity of the country.“ Tan 2007. Mathew Ngui, der Direktor der singapurischen Biennale 2011, ist der gleichen Meinung und sagt, dass die Entwicklung der singapurischen kulturellen Szene und die Einrichtung von kulturellen Institutionen seit der Gründung des Landes der Logik von Wirtschaft und Politik folgte. Kat. Ausst. Singapur 2011, S. 103.

auszuüben.⁷⁷⁹ Die staatlich initiierten Aktionen wie die zur Etablierung des „Ministry of Information and the Arts“ (MITA) und des National Arts Council (NAC) Anfang der 90er-Jahre und die darauffolgende Einrichtung des Singapore Art Museum (SAM) mit einer der grössten Kollektionen der südostasiatischen zeitgenössischen Kunst, stehen symptomatisch für das wachsende staatliche Interesse an Kunst und Kultur und die damit verbundenen „aims to develop Singapore into a global city for the art“⁷⁸⁰.

Lim Chwee Seng (Abb. 108), Kommissionär des Singapur-Pavillons der 53. Venedig Biennale und Leiter der Kunstabteilung (Director of Visual Arts & Resources Development) des NAC, wertet diese Ausstellung aufgrund der Verleihung des Jurypreises an Wong als nationalen Erfolg. Der Pressebericht des Singapur-Pavillons am 8. Juni 2009 bezeichnet den Erhalt dieses Preises als grosses Ereignis in der Geschichte der singapurischen Kunst.

For the first time, a Singapore visual artist has been awarded a Special Mention at the 53rd Venice Biennale, the most established and prestigious contemporary art event in the world. Singapore has participated in the Biennale for five consecutive editions since 2001. Internationally recognised visual artist Ming Wong, who solely represents Singapore at the Venice Biennale this year, received the award at the Awards and Opening Ceremony of the Biennale on 6 June 2009, alongside the Golden Lions (top prizes) for Best Country Participation and Best Artist at the Venice Biennale.⁷⁸¹

Dieser Preis, der vom renommierten Jurymitglied Homi Bhabha verliehen wurde, und die damit verknüpfte internationale Anerkennung gelten nicht nur als kulturpolitischer Erfolg für den NAC⁷⁸², sondern auch für das staatliche Institut SAM, das zusammen mit dem NAC für die effiziente Ausführung von Plänen für das singapurische Kulturbusiness sorgt. Zugleich versteht das SAM diesen Preis als die Bestätigung seiner Arbeit im Hinblick auf die Etablierung der singapurischen Kunstszene auf internationaler Ebene

⁷⁷⁹ The National Arts Council (NAC) besteht aus dem Zusammenschluss von der Singapore Cultural Foundation, der Cultural Division of Ministry of Community Development, dem Festival of Arts Secretariat und dem National Theatre Trust. Die 1991 gegründete Organisation ist dem Ministry of Culture, Community and Youth angegliedert. Der Direktor des NAC Edmund Cheng Wai Wing verwaltet den Nationalfond für Kunstschaaffende und renommierte internationale Künstlerresidenzprogramme. Er organisiert darüberhinaus internationale Ausstellungen und Festivals, wie das Singapore Art Festival, das Singapore Writers Festival, die Noise Singapore und die Singapore Biennale.

⁷⁸⁰ Low 2015, online verfügbar unter: <http://www.seismopolite.com/re-evaluating-art-historical-ties-the-politics-of-showing-southeast-asian-art-and-culture-in-singapore-1963-2013-i> (Stand: 01.07.2016).

⁷⁸¹ Vgl. Pressbericht des NAC, online verfügbar unter:

<http://www.nac.gov.sg/new/new02a.asp?id=395&y=2009> (Stand: 01.05.2013).

⁷⁸² Neben der Einrichtung verschiedener Nationalfonds im Kulturbereich zeigen Beispiele wie die Lancierung der Singapur Biennale 2006 und die Erweiterung des Singapore Art Museum durch das SAM at 8 Q im Jahr 2008, dass die Kultur als Investitionsobjekt in Singapur einen sehr hohen Stellenwert hat. Und hinter all diesen grossen kulturellen Projekten steht der Name NAC, die zentrale Regierungsstelle für kulturelle Veranstaltungen.

und nutzt diese Ausstellung zur Promotion der nationalen Kunst. Im Ausstellungskatalog (2010) wurde der Förderungscharakter dieser Ausstellung klar definiert:

Speaking the global language of contemporary art, talents like Ming Wong are riding the crest of interest in Asian contemporary art. This project is only the first salvo in the museum's push to present Singapore contemporary artists on the world stage.⁷⁸³

Der NAC erkannte spätestens seit dem Jahr 2000, dass es bei der Kunstförderung nicht nur um einzelne Künstlertalente geht, sondern um die Verbesserung der nationalen Position in der globalen Kunstwelt. Lee Suan Hiang (Chief Executive of the National Arts Council and Chairman of the Singapore Art Show 2007) bemerkte im Jahr 2007 im Rahmen eines Interviews für die New York Times:

We're now building on the foundation and trying to take a more total approach to develop the arts here. [...] In the past we put a lot of focus on the artists, but sometimes with very little international coverage. Now we're looking not just to work with the artists, but we're developing the galleries, the intermediaries, the art fairs, and also taking a more international approach in raising the profile of our artists and making connections.⁷⁸⁴

Die seit 2000 regelmässig stattfindenden internationalen Veranstaltungen, wie z.B. die Singapore Art Fair (ab 2007), die Singapore Biennale (ab 2006) und die Noise Singapore (ab 2005), und die daraus resultierenden globalen Netzwerke sind in Singapur längst zum bemerkenswerten Faktor zur Entwicklung der lokalen zeitgenössischen Kunst geworden. Und Ming Wongs preisgekrönte Ausstellung „Life of Imitation“ liefert den Beweis dafür, dass der lange Zeit angestrebte hohe Stellenwert innerhalb der globalen Kunstszene hochverdient ist. Aus dieser Haltung des NAC und des SAM heraus scheint die Wiederholung und die Fortsetzung in verschiedensten Ländern geplant worden zu sein.

Ming Wongs Haltung gegenüber der Arbeitsweise des NAC in Bezug auf die internationale Kunstszene ist jedoch ambivalent. Dies zeigte sich bereits bei der Konzeption der Ausstellung. Zum ersten Mal wurde in Singapur ein freier Wettbewerb durch einen „Open Call“ für die Teilnahme am singapurischen Pavillon in Venedig ausgeschrieben, für den sich Ming Wong und Tang Fu Kuen bewarben. Sie reichten das Projekt „Devo Partire. Domani“ ein, das auf Pier Paolo Pasolinis Film „Teorema“ beruht. Beim Auswahlverfahren waren nicht nur der NAC, sondern auch mehrere externe

⁷⁸³ Einführungstext von Tan Boon Hui, dem Direktor des Singapore Art Museum, in: Kat. Ausst. Singapur 2010, S. 9.

⁷⁸⁴ Kolesnikov-Jessop 2007, online verfügbar unter:
http://www.nytimes.com/2007/07/25/arts/design/25show.html?pagewanted=print&_r=1&
 (Stand: 01.02.2014).

Jurymitglieder beteiligt, die das Projekt von Wong und Tang befürworteten. Allerdings entschied sich der NAC kurz vor der Eröffnung gegen dieses Projekt, so dass Wong und Tang kurzfristig ein neues Projekt einreichten, das dann die Basis für die endgültige Präsentation wurde.⁷⁸⁵ Ming Wongs ursprünglicher Entwurf, der die Umgestaltung des Palazzo Michiel del Brusà in Cannaregio zum Wohnort einer bourgeoisen italienischen Familie beinhaltet, und auf dieser Weise soziale und politische Aspekte des bürgerlichen Lebens im Italien der 60er-Jahre ins Szene setzen wollte, wurde vom NAC abgelehnt.⁷⁸⁶

Über den Grund für die Ablehnung äusserte sich Ming Wong in einem Interview. Er meinte, dass die drastische Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft und der offene Umgang mit der Sexualität in seinem Projekt dem NAC widerstrebt habe.⁷⁸⁷ Der Hauptgrund für die Annahmeverweigerung seines ursprünglichen Entwurfs ist vermutlich im Interesse des NAC zu sehen, eine Ausstellung mit der Demonstration von landesspezifischen Charakteristiken zu organisieren. Die Eröffnungsrede des Kommissionärs Lim legt den Schwerpunkt der Ausstellung auf die nationale Geschichte:

The Venice Biennale is a global cultural platform that provides high visibility and connectivity for participating artists and curators from around the world. Together with the Singapore Biennale and the Singapore Art Show organised by NAC in Singapore, our participation in the Venice Biennale forms part of our all-rounded approach to the development of Singapore's traditional and contemporary art practices. This year the international art community will have the opportunity to witness the talents of Singapore artist Ming Wong and curator Tang Fu Kuen at the Pavilion through a multi-disciplinary, multi-lingual work that embodies a strong Singaporean character.⁷⁸⁸

Blickt man auf die Geschichte der singapurischen Beteiligung an der Venedig Biennale seit 2001 zurück, fällt auf, dass sich die singapurische Kulturpolitik, vertreten durch den NAC, vorwiegend des Landesidentitätsdiskurses mit der Fokussierung auf das multiethnische und multilinguale Gesellschaftmodell als konzeptuellen Ausgangspunkt bediente.⁷⁸⁹ Lims Betonung des Landescharakters als multikulturell und multilingual

⁷⁸⁵ Siehe Interview mit Ming Wong im Anhang, S. 259.

⁷⁸⁶ Ming Wong realisierte aber später das Pasolini-Projekt mit dem lokalen Bezug zu Neapel (gedreht zum Beispiel in Scampia, einem Drogenhandel-Ghetto und in Bagnoli, einem verlassenen Industriegebiet), das er auf dem neapolitanischen Theater-Festival 2010 zum ersten Mal zeigen konnte. 2011 zeigte er diese Arbeit in der Villa Romana in Florenz entsprechend seinem ursprünglichen Plan in einem italienischen Palazzo.

⁷⁸⁷ Interview mit Ming Wong im Anhang, S. 260.

⁷⁸⁸ Siehe dazu: Rede zur Eröffnung des singapurischen Pavillons, online verfügbar unter:

<https://www.nac.gov.sg/news/2009/04/15/singapore-at-53rd-venice-biennale> (Stand: 12. Juni 2013).

⁷⁸⁹ Das 2009 zum fünften Mal mit eigenem Pavillon auf der Venedig Biennale vertretene Singapur thematisiert häufig seine multiethnische und multilinguale Tradition, Geschichte und nationale Identität. Lim Tzay Chuens „gescheiterter“ Versuch beispielsweise, das singapurische Nationalmonument „Merlion“ auf der 51. Venedig Biennale 2005 auszustellen, wurde in der Ausstellung dokumentiert. Diese

deutet darauf hin, dass Singapur als komprimierte Version der heutigen globalisierten Welt auftreten möchte, die allgemein einen Wandel hin zur „multi-cultural“, „multi-religious“, „multi-racial“ und „multi-linguistic“ Gesellschaft vollzieht.⁷⁹⁰ Ming Wongs Kunst wird in diesem interpretatorischen Rahmen als ein Versuch vermittelt, „crosscultural dialogues“⁷⁹¹ zu führen, die über die Kategorien „Zentrum“ und „Peripherie“ hinausgehend gegenseitige Toleranz in der Weltgesellschaft fordern. Wie in Kapitel 5.3. gezeigt wurde, sind Ming Wongs Arbeiten geprägt von der kritischen Auseinandersetzung mit der singapurischen Politik der ethnischen Vielfalt, die das Gleichheitsprinzip propagiert, aber dennoch für die ethnische Mehrheit Privilegien schafft. Unabhängig von Ming Wongs Intention wurde seine Kunst in Bezug auf die Funktion von „Life of Imitation“ als Länderausstellung und auch den durch den NAC entstandenen Diskurs über die multiethnische Gesellschaft Singapurs als harmonisches Kollektiv zum positiven Sinnbild der transkulturellen Verständigung.⁷⁹² Die singapurische Kunstkritikerin Adele Tan formuliert ihre Bedenken gegenüber der stereotypisierenden Interpretation von Wongs Kunst durch die Promotion des NAC folgendermassen:

Having spent many years in London and now a long-term resident of Berlin, Wong does not come first to mind as a likely "reclaimer" of Singapore's heritage (although history is best recuperated from a distance). Yet the interpretive parameters set by the award and the national pavilion, as well as the international honor bestowed by the prize itself, conspire towards Wong becoming "reclaimed" by his nation-state. Wong thereby comes under the threat of being captured by the stereotyping gesture that he had striven to put under critical and ludic pressure.⁷⁹³

Auch der freischaffende Kurator Manray Hsu (Kurator der Taipei Biennale 2008) äussert sich kritisch zur durch die Globalisierung entstandenen Tendenz zum „Lokalismus“ in der heutigen Kunstszene. In einer Podiumsdiskussion am California College of Arts in San Francisco kritisiert er die aktuelle Problematik des „neo-internationalism in contemporary art and on art as part of the emerging global culture“. Darüberhinaus gibt er zu Bedenken, dass die „non-Western artists“ trotz der neu

Dokumentation verweist auf die Abhängigkeit der Kunsterfahrung von sozialen, ökonomischen und politischen Rahmenbedingungen. Vgl. Kat. Ausst. Venedig 2001, Kat. Auss. Venedig 2003, Kat. Ausst. Venedig 2005.

⁷⁹⁰ Vgl. Woo 2002, S. 86.

⁷⁹¹ Ebd., S. 86.

⁷⁹² Ein Kunstwerk ist gemäss der postkolonialistischen Theorie von Robert Young ein sinnstiftendes Objekt, das je nach soziokulturellem Repräsentationsrahmen seine Bedeutung erhält. Zur kritischen Distanz gegenüber der Beziehung zwischen Werkverständnis und Ausstellungsformat siehe: Young 1990, S. 5, siehe auch: Kelsey, Stimson 2008, S. xi.

⁷⁹³ Tan, online verfügbar unter:

http://www.art-it.asia/u/admin_ed_feature_e/zoJ9KmD2WbsCuPreEwj1/ (Stand: 02.11.2013).

entstanden Themenbereiche wie „urbanism, globalization, cultural nomadism, geopolitics of mobility, the internet and virtual community“ immer wieder in die Kategorien „ethnic“ und „national artists“ fallen.⁷⁹⁴

While artists are working more and more like ethnographers and anthropologists by making small networks between different localities where they happen to reside, curators and theorists are still occupied with the global-local dichotomy and work in an either-or fashion. What kinds of institutional and discursive revisions need to be made for curators and theorists to deal with our new cultural landscape? Can curating become a creative force of “grassroots globalization” that breaks down the traditional nation-state structure and the newly formed global yet highly centralized cultural network? How to reinvent and redefine global curating?⁷⁹⁵

Die „global-local dichotomy“⁷⁹⁶ an den internationalen Biennalen einerseits und die konkurrierende Beziehung zwischen den Ländern in der globalen Kunstindustrie andererseits ignorierten die neue Definition des Lokalen und die Beschäftigung der Künstler mit mikrosozialen Themen. Ming Wong gehört tatsächlich zu den kulturellen Nomaden, die Jo-Ann Danzker als „living multilayered lives with alternating identities and languages, not necessarily sure which one they happen to have with them on any one day“ beschreibt.⁷⁹⁷ Sein Wohnsitz ist derzeit in Berlin, aber er reist mehrmals im Jahr um die Welt, um zu arbeiten und Ausstellungen zu organisieren. Demzufolge sind seine neuen Projekte, wie z.B. “Me and Me” (beauftragt von der Shiseido Gallery, Tokyo, 2013), “Devo Partire. Domani” (produziert vom Napoli Teatro Festival, Neapel, 2012) und “Making China Town” (beauftragt vom REDCAT, Los Angeles, 2012) aus seiner Auseinandersetzung mit den jeweiligen kinematographischen oder anderen visuellen Traditionen hervorgegangen. Diese beobachtende anthropologische, ethnographische Rolle des Künstlers⁷⁹⁸ bildet nun den neuen Rahmen für die Rezeption von Ming Wongs Kunst.

⁷⁹⁴ Hsu 2003, online verfügbar unter: http://curatorial-practice.blogs.cca.edu/?page_id=1495 (Stand: 03.05.2015). Vgl. Danzker 2009, S. 21.

⁷⁹⁵ Ebd., online verfügbar unter: http://curatorial-practice.blogs.cca.edu/?page_id=1495 (Stand: 03.05.2015).

⁷⁹⁶ Ebd.

⁷⁹⁷ Danzker 2009, S. 24. So beschreibt Danzker das Leben der Künstler, wie z.B. Roderick Buchanan, Nevin Aladag, die über die nationale Grenze hinausgehend in Zusammenarbeit mit lokalen Gemeinden Kunstprojekte realisieren.

⁷⁹⁸ Vgl. Danzker 2009, S. 23.

7.2.2. Der reisende Künstler Ming Wong

„At Home Abroad (2008)“ war eine Gruppenausstellung im SAM at 8 Q, ein erweiterter Teil des Singapore Art Museums, der seinen Programmschwerpunkt auf die neuen Medien und die neue Generation der zeitgenössischen singapurischen Künstler legt. Diese Ausstellung zeigte die Arbeiten von Jason Lim, Ming Wong, Sookoon Ang, Zulkifli Mahmod und Choy Ka Fai und widmete sich der „mobile nature of contemporary art practices today and features homegrown artists whose art practice spans across international realms“⁷⁹⁹. Hierbei richtet sich der Fokus sowohl auf das konstante Wandern, die soziale Mobilität im globalen Zeitalter und die Bereitschaft des Künstlers, sich immer wieder in neue Kulturkreise einzufinden, als auch auf die Rolle des global agierenden Künstlers in der lokalen Kunstszene.

Arjun Appadurai fasst unter dem Begriff „Ethnoscape“ die Veränderungen bei der sozialen, räumlichen und kulturellen Entstehung von Gruppenidentität in der globalisierten Gesellschaft, die durch „Gemeinschaftsnetze überall von den Wanderungsbewegungen der Menschen“ geprägt ist, zusammen.⁸⁰⁰ Die zunehmende Zahl der Immigranten, Flüchtlinge, Touristen, Expats oder Auswanderer ist ein Indikator für die steigende Mobilität der Menschen, die ihr Leben nicht mehr auf einen Ort fixieren. Das Bilden einer kulturellen Gemeinschaft ist nicht länger vom geografischen Standort abhängig, sondern kann durch den Austausch über soziale Medien erfolgen. Diese „Ortlosigkeit“ als Folge der „Enträumlichung“ und das „Nomadendasein“ trägt zur radikalen Veränderung des Künstlerdaseins auf der globalen Ebene bei.⁸⁰¹

A „global village“ with a new sense of community, a new mind-frame – artists supported themselves for years in various residency programs and circulated in biennial shows as notorious urban nomad artists. The question of location seemed hopelessly obsolete and even meaningless to artists who lived in one country, worked in a second, and exhibited in yet another, or who released their work instantly to electric sites.⁸⁰²

⁷⁹⁹ Villareal, online verfügbar unter:

http://artdaily.com/section/lastweek/index.asp?int_sec=11&int_new=29598&int_mod=2#.VZJot2DrVE5 (Stand: 01.06.2015).

⁸⁰⁰ Appadurai 1998, S. 12.

⁸⁰¹ Ebd., S. 12.

⁸⁰² Bydler 2002, S. 28-33. Bydler sagt, dass die Globalisierung nicht die ganze Welt zusammen bringt, sondern nur Communities, bestehend aus global agierenden Kunstschaffenden, bildet. Bydler betrachtet die Gruppenbildung in der professionellen Kunstwelt im Rahmen der globalen Ausstellungen als „expressions of the cosmopolitan mind“.

Der Typus des reisenden Künstlers wurde in mehreren internationalen Ausstellungen zum Thema. Die Liverpool Biennale „The Unexpected Guest“ (2012)⁸⁰³ und die Singapur Biennale „Open House“ (2011) verknüpfen die Diskussion über Heimat, Migration und Kosmopolitismus und Ming Wongs Beschäftigung mit lokalen Gemeinschaften in verschiedenen Ländern mit der Perspektive des beobachtenden reisenden Künstlers.

Die 3. Singapur Biennale „Open House“ (Abb. 109), geleitet von Matthew Ngui, kuratiert von Russell Storer und Trevor Smith und organisiert vom SAM, widmet sich der Frage, „how art can create possibilities, crossing thresholds and borders between private and public, at home and the city.“⁸⁰⁴ „Open House“ referiert auf die Tradition der lokal gefeierten Feste „Deepavali“ und „Hari Raya“, bei denen die Häuser für jeden offen stehen und die Grenze zum privaten, geschützten Bereich an diesen Tagen aufheben. Das Eintreten von fremden Menschen wird nicht als Eindringen empfunden, sondern dient dem Austausch und der Kommunikation. Indem das Reisen (Besuch einer fremden Welt) mit dem Kunsterlebnis gleichgesetzt wurde, beleuchtete das Konzept der Biennale die künstlerische Praxis als „process of exchange“, ⁸⁰⁵ wobei Recherchearbeit, das Sammeln von Informationen und Materialien im fremden Land und das Spiel mit der Wertung dieser Informationen selbst als künstlerische Methode hervorgehoben wurden.⁸⁰⁶

There is no difference between being on holiday and thinking an artwork. The same imagination applies. This imagination is about ‚feeling a space‘, having your antennae out so that you catch a trail’s scent. Follow that to imagine the work having relevant strands that

⁸⁰³ Die Idee der „Hospitality“ in der Ausstellung „Unexpected Guest“, kuratiert von Lorenzo Fusi, stellt die Übertragung der Begriffe „Gastgeber“ und „Gast“ auf die Immigrationsproblematik infrage und thematisiert transnationale Phänomene wie „narratives of power, control, asylum-seekers, guest-workers, the financial crisis, xenophobia and racism.“ Psyś 2012, online verfügbar unter: <http://www.frieze.com/issue/review/liverpool-biennial-2012/> (Stand: 02.03.2015). Ming Wong zeigt bei dieser Biennale seine Arbeit „Making China Town“ (2012), die aus seiner Auseinandersetzung mit San Franciscos China Town hervorgeht. Der Künstler sah eine Parallele zwischen beiden Orten, da sich in Liverpool das grösste China Town in Europa herausbildete. Siehe dazu: Ming Wongs Statement zur Ausstellung, Online verfügbar unter: <http://rhizome.org/editorial/2012/sep/18/five-videos-ming-wongs-forget-it-jake-its-chinatown/> (Stand: 02.05.2015).

⁸⁰⁴ Presstext, Singapore Biennale 2011, Open House, Singapore, 11.03.2011. Durch die Nutzung der Alltagsräume, z.B. Einkaufszentren, der Flughafen (Old Kallang Airport), der Hafen (Marina Bay) und der Nachtmarkt, als Ausstellungsorte integriert die Singapur Biennale die individuelle künstlerische Praxis in den öffentlichen Bereich und versucht, die Kunst als „sphere of social relations, of exchanges between people“ zu definieren. Viele der Kunstwerke handeln von Reisen, Transport von Waren und Heimatgefühlen.

⁸⁰⁵ „In an open house scenario, strangers enter a personal space, bringing new ideas and perspectives as well as possibly disrupting the peace. Things are shared, discussed, given and taken away; and the private situation becomes a public encounter.“ Kat. Ausst. Singapur 2011, S. 102.

⁸⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 106.

connect your core ideas to the nature of the space – the physicality, architecture, the objects and environment within, and social history.⁸⁰⁷

Mings Wongs Beitrag „Devo Partire. Domani“, eine Charakterstudie, die auf dem Film „Teorema“ (Pasolini, Italien, 1968) beruht, korrespondierte mit dem Konzept der Biennale, die das Reisen und Eintauchen in die fremde Welt als Metapher sowohl auf die künstlerische Praxis als auch auf das ästhetische Erlebnis überträgt. In „Teorema“ geht es um die Scheinwelt einer bourgeoisen neapolitanischen Familie, die durch die Aufnahme eines Fremden in ihr Haus ein „radical change of identity“⁸⁰⁸ erfährt. Mit Wongs Beitrag wird seine künstlerische Praxis als Reisender in verschiedenen Kulturlandschaften ins Zentrum der Ausstellung gesetzt. Seine Untersuchung der „archetypal memory and modern milieu of Naples“⁸⁰⁹, die in der Neuinszenierung von Pasolinis Films zum Ausdruck kommen, weist auf die anthropologischen Aspekte der Arbeit hin. Der Kurator des Singapur- Pavillons der Venedig Biennale 2009 Tag Fu Kuen formuliert es im offiziellen Katalog der Singapur Biennale 2011 wie folgt:

In response to time spent in Italy preparing as a solo artist in the Singapore Pavilion at the Venice Biennale 2009 – his introduction to its people, language, culture and politics – Ming Wong embodies the Stranger: a metaphor for his own position as the outsider, the foreigner, the guest art worker from Singapore, in Italy and in the art world.⁸¹⁰

Die Wong zuge dachte Rolle als künstlerischer Repräsentant Singapurs und seine Eigenschaft als sich über nationale Grenzen hinwegsetzender Kulturnomade erscheinen zunächst gegensätzlich. Bei näherer Betrachtung fällt jedoch auf, dass diese Gegensätze miteinander verknüpft sind, da Biennalen und Länderausstellungen einen Schnittpunkt zwischen internationalen und nationalen Interessen bilden.⁸¹¹

Die globale Vernetzung der Gesellschaft und die damit verbundene transnationale Kommunikation verursacht eine Hybridbildung durch den Prozess der Vermischung von Elementen aus verschiedenen kulturellen Kontexten. Diese neuen Erscheinungsformen entziehen sich den bestehenden kulturellen Kategorien,⁸¹² dennoch brachte die Globalisierung eine extrem lokalfokussierte und national orientierte Kulturpolitik hervor. In Anlehnung an die These von Boitran Huynh Beattie ist John Clark der Ansicht, dass das globale Agieren der asiatischen Künstler erst ermöglicht wird, wenn sie ihre Kunst als national kategorisierbar präsentieren:

⁸⁰⁷ Vgl. Ebd., S. 104.

⁸⁰⁸ Tang 2011, S. 272.

⁸⁰⁹ Ebd., S. 272.

⁸¹⁰ Ebd., S. 272.

⁸¹¹ Vgl. Bydler 2004, S. 13.

⁸¹² Vgl. Pieterse 1998, S. 87.

For most practicing contemporary Asian artists the international is a level into which local practice is articulated. For a large number of artists, apart from those diasporically resident elsewhere, local practice means national practice. The international does not, or does not yet in most cases, constitute a separate domain in its own right.⁸¹³

Ming Wong scheint aber flexibel auf den interpretativen Rahmen der globalen Ausstellungen zu reagieren, indem er dieses Paradoxon in seine Arbeit integriert. Ming Wong selbst äusserte sich folgendermassen:

I've been mis-labelled so many times, as Chinese artist, gay activist, queer artist, even as Japanese artist. The labelling itself doesn't bother me, because it is always specific to a point in time and space when you talk about these labellings. It depends on contexts of exhibitions which are also part of my works. [...] But for me, I make work about identity, and so, what I am and who I am in my perspective is absolutely important. Also the dealing with stereotyping interpretation or labelling, like an ethnic minority artist or nomad artist became part of my work. Racial or integration issues, in which current cultural policy of European governments or Singaporean government is involved, are also contexts of my works.⁸¹⁴

⁸¹³ Clark 2006 B, S. 288. Vgl. Huynh-Beattie 2006, S. 275-277.

⁸¹⁴ Siehe: Interview mit Ming Wong im Anhang, S. 266.

7.3. Das Verschwinden des nationalen Charakters. Pierre Huyghe's frühe Arbeiten bei asiatischen Biennalen.

Pierre Huyghe wird seit 2000 jedes Jahr zu vielen Biennalen eingeladen, z.B. zur Istanbul Biennale 2001 und 2015, zur Sydney Biennale 2008, zur Yokohama Triennale 2001, zur Shanghai Biennale 2002 und zur Gwangju Biennale 2004 und 2014. Unabhängig von diversen Charakteristiken der Biennalen stehen sein Name und seine Beiträge in vielen Biennalen im Zentrum der Schau und er wird als Vertreter des neusten zeitgenössischen Kunsttrends präsentiert. Die Zusammenarbeiten mit Carolyn Christov-Bakargiev, Direktorin der Sydney Biennale 2008, der Documenta (13) 2012 und der Istanbul Biennale 2015, haben insbesondere mediale Aufmerksamkeit erfahren, da Pierre Huyghe mit seinen kühnen Ausstellungskonzepten, die nicht-menschliche, lebende Organismen wie Urwaldpflanzen, Bienen und Meeresbewohner beinhalteten, einen Perspektivwechsel unsere „anthropozentrischen“ Denkweise einleitete.⁸¹⁵ Da seine neuen Arbeiten wenig den Bezug zu konkreten historischen Ereignissen und lokalpolitischen Prozessen haben, können sie nicht in den Themenkreis der Transkulturalität einbezogen werden und bleiben aus diesem Grund in der vorliegenden Arbeiten unberücksichtigt. Seine frühen Arbeiten jedoch, die der Modernisierungsgeschichte Frankreichs eng verbunden waren, wurden auch bis jetzt sehr selten in diesem Zusammenhang erörtert.⁸¹⁶

Manray Hsu sagt in einem Interview, dass viele asiatische Künstler immer wieder auf das Thema der nationalen Identität festgelegt werden, obwohl sie unabhängig von der nationalen Geschichte arbeiten.

Just because this artist is from Iraq, then everything he does has to do with Iraq – this, for me, doesn't really make sense. [...] When a Western artist exhibits in a professional exhibition, normally the exhibition will not mention the locality (where the ideas are formed) and I feel this is more questionable.⁸¹⁷

Rasheed Araeen, der Herausgeber der Zeitschrift „Third Text“, argumentiert auch in ähnlichem Sinne: „In fact, the success of artists from Asia today is very much dependent

⁸¹⁵ Vgl. Volk 2015, online verfügbar unter: <https://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/matter-that-really-matters-carolyn-christov-bakargievs-istanbul-biennial/> (Stand: 01.05.2016).

⁸¹⁶ Die Ausstellung „Modernity? Perspectives from France and Turkey“ (2013), kuratiert von Çelenk Bafra, Levent Çalıkoğlu im Istanbul Museum of Modern Art, stellte Huyghe's Arbeit in Zusammenhang mit dem modernistischen Utopia-Gedanken und der Modernität als kollektive Alltagserfahrung.

⁸¹⁷ Buchan 2006, online verfügbar unter: http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/630/969 (Stand: 02.05.2015).

on their Asian identities which must be visible in their work.“⁸¹⁸ Hsus Feststellung, dass „westliche“ Künstler nicht auf die lokalpolitische Perspektive beschränkt werden, lässt sich dahingehend fortführen, dass die lokalspezifischen Kontexte im Hinblick auf das globale Verständnis sogar verschwinden. Diese Tendenz macht sich bei der Ausstellungspraxis einiger asiatischer Biennalen, z.B. in Bezug auf Pierre Huyghes Arbeiten, bemerkbar. Die globale zeitgenössische Kunstwelt hat einerseits die Verdrängung regionaler Besonderheiten, andererseits die Akzentuierung der kulturellen Diversität zur Folge. Diese gegensätzliche Entwicklung in der globalen Kunstwelt wird in der folgenden Arbeit ausführlich anhand von Beispielen des Künstlers Pierre Huyghe diskutiert.

Die Shanghai Biennale „Urban Creation“ (2002), organisiert von einem siebenköpfigen Kuratorenteam, vertreten durch Xu Jiang, Fan Dian, Alanna Heiss, Wu Jiang, Li Xu, Klaus Biesenbach und Yuko Hasegawa, legte ihr Hauptaugenmerk auf die Diskussion über Aspekte wie „fast changing cultural pattern and life style at an unprecedented speed induced by the accelerating urbanisation and the new style urban architecture“.⁸¹⁹ Das Konzept vertiefte die Urbanisierungsdebatte, die bereits seit der Entstehung der Biennale im Jahr 1996 im Zusammenhang mit der Reflexion über die Geschichte Shanghais und die Transformation der Stadt zur globalen Metropole in der Folge des Wirtschaftsbooms eingesetzt hatte.⁸²⁰ Das Zusammenspiel von Architektur und Kunst spiegelt die urbanen Lebensformen wider. Die Kuratorin Alanna Heiss sagt: „Our exhibition explores the fascinating and distinctly contemporary interaction between architecture and art in a metropolitan environment“⁸²¹. So bilden kulturelle Implikationen der Urbanisierung und urbane Mentalität einen wichtigen Diskussionsgegenstand, d.h. Urbanität definiert sich nicht durch Stadtplanung oder Bauweise, sondern durch die spezifische Kultur der urbanen Einwohner.⁸²² Sozioökonomische Aspekte, wie die Kluft zwischen ländlichen und urbanen Zonen und die Beziehung zwischen Migranten und Nicht-Migranten, wurden in die Biennale miteinbezogen. Shanghai wurde in Relation zu anderen Metropolen betrachtet, die in Bezug auf ihre urbanen Kulturen weltweit Ähnlichkeiten aufweisen, und für einen

⁸¹⁸ Araeen 2012, S. 12.

⁸¹⁹ Presstext der Shanghai Biennale 2002, online verfügbar unter: <http://universes-in-universe.de/car/shanghai/2002/txt/e-concept.htm> (Stand: 03.05.2015).

⁸²⁰ Zur Entstehung der Shanghai Biennale siehe: Vorwort des Ausstellungskatalogs, in: Kat. Ausst. Shanghai, 2002.

⁸²¹ Heiss 2002.

⁸²² Xu 2002, vgl. S. Yang 2005, S. 50.

transnationalen kapitalistischen Ort gehalten werden, dessen Bedeutung über die nationale Grenze hinausgeht. Jude Tallichets skulpturale Installation „All-Star“ (2002, Abb. 110), die sich am Eingang des Shanghai Art Museums befand, stellt unter anderem die Miniaturen des Eiffelturms, des Schiefen Turms von Pisa, der Bank of China und des Chrysler Buildings dar. Die Miniaturen waren jeweils mit Lautsprechern versehen, aus denen Stimmen in der jeweiligen Landessprache zu hören waren. Durch die Vereinigung dieser städtischen Sinnbilder und der diversen Landessprachen in einer Arbeit repräsentierte „All Star“ den gedanklichen Überbau dieser Biennale. Die 4. Shanghai Biennale 2002 fand zu einem Zeitpunkt statt, der durch die Tendenz der Internationalisierung⁸²³ der zeitgenössischen chinesischen Kunstszene gekennzeichnet ist.

Schon die 3. Shanghai Biennale (2000) machte einen grossen Schritt in Richtung Internationalisierung.⁸²⁴ Die Organisation durch ein international tätiges Kuratoren-team (Hou Hanru, Toshio Shimizu), die Auswahl von internationalen Künstlern und die „Historisierung und Internationalisierung“⁸²⁵ der sog. chinesischen „experimental“ oder „underground“ Kunst, wiesen auf die Tendenz zur Öffnung über die Grenzen Chinas hinaus hin. Gemäss dem Kunsthistoriker Thomas Berghuis markiert diese Biennale einen Wendepunkt in der chinesischen Kulturpolitik, die sich dieser Plattform zugunsten der Konstruktion von „national aesthetics“ und der „modernity in China“ bedient.⁸²⁶ Bei der 4. Shanghai Biennale (2002) war die internationale Positionierung der chinesischen zeitgenössischen Kunst⁸²⁷ deutlich zu erkennen, die somit eine Gemeinsamkeit zwischen den global agierenden und den chinesischen Künstlern suggerierte. Die Frage, was die globale Kunst ausmacht oder ob es eine gemeinsame Basis zur globalen Verständigung zwischen China und anderen Ländern gibt, blieb unbeantwortet. Stattdessen wurden renommierte Künstler der globalen Kunstszene als Standard gesetzt, dem die lokalen Positionen zum Vergleich gegenübergestellt wurden.

Pierre Huyghes Videoarbeit „Les Grands Ensembles“ (2000) zeigt zwei Modelle von Hochhäusern in einer künstlich hergestellten nebligen Landschaft. Die vielen Fenster

⁸²³ Hopfener 2013, S. 243.

⁸²⁴ Li Xu, der Direktor des Shanghai Art Museum und Kurator der Shanghai Biennale 2000 und 2002 bezeichnete die 3. Biennale „Shanghai Spirit“ als „the first international large-scale exhibition in China“. Vgl. Movius 2003, S. 17-19.

⁸²⁵ Hopfener 2013, S. 243.

⁸²⁶ Berghuis 2006, S. 156.

⁸²⁷ Chinesische Künstler wie Xu Bing, Yang Fudong, Chen Shaoxiong, die in der globalen Kunstszene bereits bekannt sind, wurden hier ausgestellt. Vgl. Hopfener 2013, S. 243.

der zwei Häuser sind im Verlauf des Videos abwechselnd in unterschiedlicher Anzahl erleuchtet. Aus dem Aufleuchten und Erlöschen des Lichts entsteht eine rhythmische Bewegung, die in den beinahe real wirkenden Wohnblocks wie choreografiert wirkt. Der rhythmische Effekt wird durch die begleitende Musik von Pan Sonic und Cédric Pigot unterstrichen. Die Ausstellung in der Shanghai Biennale war die dritte Schau dieser Arbeit und folgte unmittelbar auf die Hugo Boss Prize Exhibition im Guggenheim Museum in New York, die im Oktober 2002 stattfand. In der Ausstellung im Guggenheim Museum zeigte Huyghe „Les Grands Ensembles“ zusammen mit seiner Arbeit „L'Expédition scintillante, Act II, Untitled (Light Show)“⁸²⁸, eine überdimensionale kubusförmige „Spieldose“⁸²⁹, die eine farbige Lichtinstallation integriert und zu der Erik Saties „Gymnopédies“ zu hören ist. Der künstliche Nebel und das flackernde Licht verwendet er in beiden Arbeiten, um eine psychedelische⁸³⁰, verträumte Stimmung zu erzeugen. Huyghes visuelles Spiel mit dem Atmosphärischen wurde schon bei der Ausstellung „Le Château de Turning“ des französischen Pavillons 2001 in Venedig zum ersten Mal explizit.

Die ebenfalls 2001 im französischen Pavillon ausgestellten Arbeiten „Atari Light“ (1999), „Hal?“ (2001) und „One Million Kingdoms“ (2001) bilden zusammen mit „Les Grands Ensembles“ eine Werkgruppierung, die eine homogene futuristische Atmosphäre (Abb. 111) schafft. Sein Ausstellungskonzept, das das historische Ereignis der ersten Mondlandung und den sozialen Wohnungsbau während der Nachkriegszeit in Frankreich, der ebenfalls den Titel „Grands Ensemble“ trug,⁸³¹ in futuristische Szenarien verwandelt, stellt die Modernität als utopische fiktionale Idee dar. Der Künstler lässt die Modernität somit als „fehlerhafte Träume“⁸³² in einem grotesken Licht erscheinen und begründet seine Darstellung so: „These subsidized public projects ended up being an

⁸²⁸ Ein Teil der als drei Akte eines Musicals angelegten Ausstellung im Kunsthhaus Bregenz 2002 handelt von einer „poetischen Expedition“ in die Antarktis. Die Betrachtung der Ausstellung wird begleitet durch das Programmbuch, das als „scenario for a collective expedition yet to come“ dienen sollte. Die fiktionalen Referenzen, wie beispielsweise Giotto's Fresko „St. Francis's sermon to the birds“ (1297-99), Edgar Allan Poes „Aventures d'Arthur Gordon Pym“ (1838) und Jules Vernes „Le Sphinx des Glaces“ (1897) sind als Anleitung für die Reise gedacht, die Huyghe umzusetzen versucht. Millar 2003, S. 132.

⁸²⁹ Der Ausdruck „a giant music box“ ist dem Presstext des Guggenheim Museum entnommen. Cross 2002, online verfügbar unter: http://pastexhibitions.guggenheim.org/hbp_huyghe/index.html (Stand: 13.06.2015).

⁸³⁰ Ebd., online verfügbar unter: http://pastexhibitions.guggenheim.org/hbp_huyghe/index.html (Stand: 13.06.2015).

⁸³¹ „The 'grand ensemble' was a prototype for mass housing, similar to those constructed in Paris in the 1960s and 1970s, and based on postwar utopian ideals of universal housing for low income workers.“ Kat. Ausst. Dublin 2005, S. 6.

⁸³² Zu den „ideas of utopia and failed dreams“ siehe: Barkin 2012, S. 144.

architectural and social failure. They were a corruption of Le Corbusier's social and architectural Modernist theory."⁸³³

Der Katalogbeitrag „Science-fiction chaude“ von David Robbins verwendet in diesem Sinne den Ausdruck „fictionalisation du présent“⁸³⁴, da Huyghe aus der in Form von Architektur, Film, Musik und Literatur im Alltag präsente Realität zum fiktionalen Szenario umgestaltet. Und diese Vorgehensweise bewertet Robbins als „démocratisation du processus de construction de la vie publique médiatisée“.⁸³⁵ Huyghes Arbeiten im französischen Pavillon boten mit den gegebenen historischen und politischen Referenzen einen kritischen Blick auf die Industrialisierungsgeschichte Frankreichs.

Das soziopolitische Element in „Les Grands Ensembles“ verlor seinen Ausdruck jedoch in den folgenden internationalen Ausstellungen, sowohl im Guggenheim Museum als auch bei der Shanghai Biennale, die den Fokus auf das ästhetische Moment des szenischen Arrangements legten. Die Biennale-Kuratorin und Direktorin des P.S. 1 Contemporary Art Center in New York Alanna Heiss versteht Pierre Huyghes Werk in ihrem kuratorischen Statement „Finding Beauty in Function: Art and Architecture in the Contemporary Urban Environment“ als szenische Landschaft: „Pierre Huyghe considers the exhibition space as a landscape to be experienced by the viewer. He uses various media, including sound accompaniments, in such a way that distinct parts are overshadowed by the effect of the cohesive whole.“⁸³⁶

Die Verortung dieser Werke in der heutigen globalen Kunstszenen macht die Schwierigkeit für den Künstler deutlich, flexibel auf die ständig wechselnden Rezeptionsbedingungen reagieren zu können. Pierre Huyghe, der die Sinngenerierung und -steuerung durch die Ausstellungsorganisation kritisch beobachtet, achtet sehr darauf, welchen Einfluss der Zusammenhang ausübt, in den seine Werke eingebettet werden sollen. Er positioniert seine Künstlerrolle als Mitwirkender am Rezeptionsprozess sowohl in der lokalen als auch der globalen Kunstszenen und dies zeigt sich auch in seinem Umgang mit der Kataloggestaltung.⁸³⁷ Die Gwangju Biennale 2004 intendierte, durch ein „Viewer-Participants“-Konzept, die Wünsche des Biennale-

⁸³³ Barikin 2012, S. 142.

⁸³⁴ Robbins 2001, S. 174.

⁸³⁵ Ebd., S. 176.

⁸³⁶ Heiss 2002.

⁸³⁷ Pierre Huyghe wählt die Textbeiträge und Fotos des Ausstellungskatalogs „Le Château de Turning“ als Herausgeber des Katalogs selbst aus.

Publikums zu berücksichtigen, indem sie eine Zusammenarbeit mit Künstlern in Form von Workshops und vorausgehender schriftlicher Kommunikation ermöglichte. Die Ausstellungsorganisation lud aber, von diesem Programm abweichend, zusätzlich einige international bekannte Künstler wie Gerhart Richter, Richard Hamilton und Pierre Huyghe ein. Auf diese Art der prestigeorientierten Biennale-Politik reagierte Pierre Huyghe mit der Ablehnung seiner Teilnahme. Zur Umsetzung dieses neuen, vermeintlich demokratischen Ausstellungskonzepts, das den Einfluss der Rezipienten auf die Werkgestaltung und -auswahl gestatten sollte, bemerkt John Clark:

The 'viewer-participants' model shifts sideways the supposed interference of the curator to a surrogate, but one effectively already chosen by the curator or curatorial team. In the name of a popular cultural or production-derived conception of democratizing art making, it ignores both the role of an individual artistic imaginary in the creation of art, and also the role of the artist as first member of the audience in putting the artwork into art discourse. No amount of curatorial subterfuge will remove this demand and creative function from the artist, and part of the unforgettability of the aesthetic experience depends on the artist knowing exactly where to place the work in which visual discourses including those of art, however construed. It is also true that the return of the repressed 'unjuried selection' beloved of earlier national salons in the form of works by 'major contemporary artists' chosen outside the 'viewer-participant' process at Gwangju, such as Hamilton, Huyghe or Richter, also implies a suspension of curatorial judgement. This was in the event justly punished by Huyghe's work not showing at all, except as a bare room, and the selections of Hamilton and Richter flawed at the last minute by access being restricted or denied to promised works.⁸³⁸

Anhand der von mir ausgewählten Beispiele soll an dieser Stelle verdeutlicht werden, dass die Biennalen/Triennalen als beliebteste Repräsentationsform der zeitgenössischen Kunst einen kritischen Blick verdienen. Die Transkulturalität im asiatischen Raum wurde in diesem Kapitel zunächst als interpretativer Parameter für die Kunstpraxis Yeondoo Jungs aufgegriffen. Die zwischen lokaler alternativer Kultur und nationalem „Kulturbranding“ stark variierenden Rezeptionsbedingungen wurden durch die Beispiele verschiedener Länderausstellungen beleuchtet. Das Künstlerdasein Mings Wongs als Kulturnomade und gleichzeitig nationaler Starkünstler ergab den Grund, seine Kunst im Spannungsfeld zwischen staatlicher Kunstförderung, Kunstinstitutionen und internationalen Ausstellungsformaten zu untersuchen. Seine künstlerische Praxis ist im diskursiven Rahmen der viel diskutierten Funktion der internationalen Biennalen als Plattformen für transkulturelle Kommunikation und ihrer Verkörperung als „cosmopolitan imagination“⁸³⁹ verortet. Am Beispiel Pierre Huyghes wurde untersucht, wie eine Verlagerung des Werks in einen anderen geopolitischen

⁸³⁸ Clark 2005B, S. 389.

⁸³⁹ Meskimmon 2014, S. 289, S. 292, vgl. Meskimmon 2001.

Kontext neuen Sinn kreieren kann. Dabei wurde die Vernachlässigung der lokalpolitischen Dimension bei der Integration der europäischen Kunst in eine nicht-westliche Biennale behandelt. Die Positionierung der einzelnen Künstler in diesem Kontext ist nicht als allgemeine Analyse der Biennalen zu betrachten, sondern diente zur Nachzeichnung der Rollen, die spezifische Werke innerhalb der bekannten Szenarien der Biennale-Logik, die die Intersektion zwischen nationalen und internationalen Interessen darstellt, einnehmen.

8. Schlussbetrachtung und Ausblick

In der vorliegenden Arbeit wurde die Untersuchung von Kunstwerken vorgenommen, die durch Remake-Konzepte Stoffe, Motive und narrative Fragmente bereits vorhandener Filme zum Einsatz bringen. Das inszenierte imitatorische Spiel in diesen Werken dient der Übertragung von fiktionalem filmischem Geschehen in einen lebensweltlichen Kontext und so werden aktuelle gesellschaftspolitische Elemente mit medial repräsentierten fiktionalen Erzählungen verflochten. Diese künstlerische Praxis erhält seit den späten 90er-Jahren eine enorme Aufmerksamkeit in der globalen Kunstszene, wie ihre zunehmende kinokontextualisierte Präsentation in europäischen und amerikanischen Museen zeigt. Häufig wurden diese Arbeiten in die Debatte über die Appropriation Art eingebunden, die mit den Schlüsselbegriffen Original und Kopie, Repräsentationskritik und mediatisierte Wirklichkeit operiert und das filmische Remake als selbstreflexives Wiederholungsverfahren oder als Fortsetzung des experimentellen Kinos versteht. Bei der intertextuellen Analyse des nachgeahmten filmischen Materials zeigt sich jedoch, dass die in dieser Arbeit in den Fokus gerückten Künstler Yeondoo Jung, Ming Wong und Pierre Huyghe im Gegensatz zur Appropriation Art, die den Nachahmungsakt hauptsächlich unter dem Aspekt des Transponierens aus einem gewohnten in einen fremden Kontext betrachtet, durch den mimetisch hergestellten Bezug zum Ursprungstext die Art und Weise der Imitation und den Prozess an sich zum sinngenerierenden Moment stilisieren. Die Argumentation dieser Arbeit folgt der These, dass die untersuchten Werke durch das Verknüpfen von sozialer Wirklichkeit und medialer Repräsentation die Imitation von fiktionaler Narration als soziale Praxis hervorheben. Der Begriff Remake spielt in der Filmwissenschaft in Bezug auf den Globalisierungsdiskurs eine besondere Rolle, um interkulturelle Kommunikation, transkulturelle Übersetzung und die lokalspezifische Auseinandersetzung mit der globalen Kultur zu erläutern. In diesem Sinne dient das Remake auch den Künstlern Ming Wong, Pierre Huyghe und Yeondoo Jung als darstellerisches Mittel. Die Imitation als Übersetzungsprozess im Kontext der historischen Entstehung einer kulturellen und kollektiven Identität zu betrachten, dient einem tieferen Verständnis der Arbeiten von Yeondoo Jung, Ming Wong und Pierre Huyghe. Durch die mimetische Übertragung fiktiven Geschehens an einen „realen“ Ort werden global zirkulierende kinematographische Bilder und bekannte filmische Narrationen von den Künstlern angeeignet und in einen spezifischen lebensweltlichen Kontext versetzt. In ihrer spielerischen Verkettung von

Fiktion und Lebenswelt und der Auseinandersetzung mit inter- und paratextuellen Rahmungen in kulturübergreifenden Übersetzungen werden performative Momente der Verwandlung und Neugestaltung eines differenzierten Narrativs einer lokalen Gesellschaft, korrespondierend mit ihren eigenen vorhandenen Erfahrungen und ihrer Geschichte, bewusst gemacht.

Das in Yeondoo Jungs, Ming Wongs und Pierre Huyghes Werken spürbare Interesse an lokaler Geschichte und Kultur und der Herausbildung einer „locational identity“⁸⁴⁰ in ihren transkulturellen Übertragungen entspricht dem Trend in der zeitgenössischen Kunst, insbesondere im Rahmen von internationalen Ausstellungen wie Biennalen und Länderausstellungen, nationale Kulturen innerhalb einer multikulturalistischen Gesellschaft zu verorten. Dieses Spannungsverhältnis zwischen Lokalisierung und Globalisierung als Motor zur Entstehung lokaler Identitäten wird in den Werken von Jung, Wong und Huyghe erörtert. Die zunehmende Auseinandersetzung mit dem kulturellen Zuhause, das die englische Kunsthistorikerin Marsha Meskimmon als „domestic turn“⁸⁴¹ bezeichnet, wird „in the name of multiculturalism and post-colonialism“ mit der Integration von asiatischer und afrikanischer Kunst in die internationalen Biennalen von den Ausstellungsmachern vorgenommen, um unterschiedliche lokale Ausprägungen in der zeitgenössischen Kunst als Folge der Globalisierung im postkolonialen Zeitalter gegenüberzustellen.⁸⁴² Über die Präsentation im Rahmen von internationalen Biennalen hinausgehend beschäftigte sich die vorliegende Arbeit mit den konkreten soziopolitischen Diskursen, die den Arbeiten von Yeondoo Jung, Ming Wong und Pierre Huyghe zugrunde liegen, und untersuchte, in welcher lokalen kulturellen Tradition sie sich positionieren und welche neuen künstlerischen Konzepte und Strategien die Künstler im Hinblick auf internationale Ausstellungen entwickeln. Anhand der von mir ausgewählten Beispiele der Abgrenzung und Überschneidung von lokalem und globalem Diskurs im Bezug auf die Ausstellungspraxis wurde gezeigt, wie sich das Spannungsverhältnis zwischen lokaler und globaler Ebene äussert. Zu beobachten war, dass die einzelnen Aspekte der lokalen

⁸⁴⁰ Meskimmon 2011, S. 5.

⁸⁴¹ „That is, the domestic has become a central motif in practices that specifically seek to engage the transnational flows and cross-cultural exchanges that characterise globalisation.“ Ebd., S. 2.

⁸⁴² An der Japan Foundation Conference „Count 10 Before You Say Asia – Asian Art after Postmodernism“ (2008) bemängelte Patrick Flores die Problematik des übereiligen „process of integration in the name of multiculturalism and post-colonialism“. Er kritisiert die Ausstellungsweise vieler Biennalen als „kosmetischen“ Multikulturalismus. Turner 2014, S. 32. Siehe auch: Wee 2010, S. 105.

Entstehungsgeschichte als Interpretationsrahmen bei vielen Biennalen vereinfacht übernommen wurden zugunsten des globalen Erfolgs.

Am Beispiel Ming Wong wird deutlich, wie die Steuerung des lokalen Diskurses zum Teil durch nationale Kulturbehörden vorgenommen wird, indem sie eine internationale Ausrichtung der Werke vorgeben, die nationales und internationales Verständnis gleichsetzt. Ming Wongs künstlerische Praxis in Relation zur avantgardistischen Theaterszene Singapurs und seine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der frühen Filmgeschichte Singapurs wird als repräsentatives Beispiel der nationalen multi-ethnischen Identität Singapurs vorgetragen. Die Kontextualisierung von Huyghes Werk im Rahmen einer asiatischen Biennale wiederum zeigt, dass zugunsten der Darstellung der Dichotomie Westen und Osten als „Zentrum der Globalisierung“ und „Peripherie“ die lokalpolitischen Aspekte seines künstlerischen Konzepts vernachlässigt werden. Die Auseinandersetzung mit lokaler Geschichte in Pierre Huyghes frühen Arbeiten, die den Werken Jungs und Wongs konzeptuell sehr nahe stehen, wurde in der Forschung bislang kaum behandelt. Huyghe stellt konkrete historische und soziale Bezüge zur Lebenswirklichkeit in Frankreich im Hinblick auf Industrialisierung und Mediatisierung her: Durch das gegenseitige Durchdringen von bildlicher und Wirklichkeitserfahrung bringt er die Ununterscheidbarkeit zwischen Darstellendem und Dargestelltem und die Untrennbarkeit von Alltagssituationen und fiktionalen Szenarios als Symptome der industrialisierten Gesellschaft zum Ausdruck. Als international agierender Künstler wird jedoch hauptsächlich seine Methode der „Postproduction“ und seine „praxis of cultural do-it-yourself and recycling“⁸⁴³ beachtet und sein lokaler Bezug auf die ökonomische und industrielle Modernisierung im Nachkriegs-Frankreich selten berücksichtigt. Die „locational identity“⁸⁴⁴ der „westlichen“ Künstler wird sowohl in der Forschung als auch in der Ausstellungspraxis vernachlässigt oder gar ignoriert, da ihre Internationalität als Präsupposition besteht, während die lokale Identität im Hinblick auf die asiatischen Künstler aufgrund der Kategorisierung der westlichen Welt als das Gegebene und des Ostens als das davon abzugrenzende „Andere“ überbetont wird. Die Globalität und Multikulturalität der zeitgenössischen Kunstszene ist also kritisch zu betrachten, denn

⁸⁴³ Bourriaud 2002 A, S. 14.

⁸⁴⁴ Meskimmon 2011, S. 5.

sie erhält die West-Ost-Dichotomie und das Ungleichgewicht zwischen lokal und global⁸⁴⁵ geprägten Werken aufrecht.

Es ist jedoch festzustellen, dass sich machmal die Definition des lokalen Kunstdiskurses an sich schon schwierig gestaltet. Das Sichtbarmachen des lokalen Bezugs durch das Einnehmen einer globalen Perspektive und die Rezeption auf globaler Ebene durch das Berücksichtigen des lokalkulturellen Diskurses⁸⁴⁶ nennt Clark „Worlding“.⁸⁴⁷ Die künstlerische Praxis der „articulation of the local into the non-local and vice versa“⁸⁴⁸ führte zu der Erkenntnis, dass weder ein lokaler Interpretationsrahmen isoliert vom globalen Einfluss gesteckt werden kann, noch ein globales Verständnis der Werke ohne Einbeziehen der lokalen Kulturgeschichte möglich ist. Die Flexibilität und Vielseitigkeit der künstlerischen Vorgehensweisen im Hinblick auf die globalen Themen und Motive bei den drei Künstlern zeigen gerade diese Tatsache. Denn die durch internationale Biennalen entstandene Kritiken und Texte üben sowohl auf die weiteren künstlerischen Produktionen als auch auf die spätere lokale Rezension einen enormen Einfluss aus. Die Reflexion der multiethnischen und multilingualen Gesellschaft Singapurs erweiterte Ming Wong auf die politische Situation in den USA, Japan, China, Italien und Deutschland und stellte eine thematische Verbindung zur Immigrationspolitik dieser Länder in Bezug auf Sprache und kulturelle Assimilation her. Auch der Status des internationalen Künstlers als transnationales Wesen wird als Teil der Arbeiten integriert.

Yeondoo Jungs Auseinandersetzung mit Modernisierung und Modernität steht in engem Zusammenhang mit der Entwicklung der kulturwissenschaftlich orientierten Medien- geschichte in Korea in den 90er-Jahren. Die Modernisierung der koreanischen Kultur, die zunehmende interasiatische kulturelle Zusammenarbeit und die steigende Zahl interasiatischer Kunstprojekte tragen ab 2000 zu einer Motiverweiterung in seinen Werken bei. Über den koreanischen Kontext hinausgehend werden in seinen Serien

⁸⁴⁵ Vgl. Ho 2014, S. 375-377.

⁸⁴⁶ Vgl. Clark 2014, S. 143.

⁸⁴⁷ „Worlding‘, from the outset, meant making local interpretative frames visible in a global perspective across cultural and temporal zones because, from the early nineteenth century, there was the potential for local discourses to penetrate the non-local. In a sense, this is counterintuitive to a simple view of colonial processes as the imposition of a hegemony, rather than the collaboration with it. Such access had, at least theoretically, to include kinds of articulation of the local into the non-local and vice versa.“, Clark 2014, S. 140.

⁸⁴⁸ Clark 2014, S. 140. Auf die Frage, woraus die endogene Kultur besteht, geht John Clark in seiner Forschung mit einer historischen Gliederung detailliert auf einzelne Epochen ein. Er stellt fest, dass der sog. lokale Diskurs nicht von einer Homogenität ausgeht, sondern aus multiplen heterogenen Aspekten besteht. Clark 2014, S. 137-174.

„Bewitched“ oder „Location“ Menschen aus unterschiedlichen Kulturkreisen in verschiedenen Ländern porträtiert. Das ursprüngliche Konzept der Fotoserien, das in Korea entstand und globale mediale Formen mit lokalen Inhalten als hybride lokale Identität Koreas zum Ausdruck bringt, wird auf verschiedene Länder übertragen. Die Wiederholung der künstlerischen Ideen in verschiedenen Kulturkreisen offenbart die komplexe Verschmelzung von individueller Lebensgestaltung und global zirkulierenden kinematographischen Bildern, und darüberhinaus werden transkulturelle Begegnungen und Konfrontationen als gängige Alltagspraxis in der heutigen multikulturellen Gesellschaft thematisiert.

Wie M. Meskimmon anmerkt, ist es problematisch, die Kunstwerke, die sich mit transnationalen Begegnungen und gegenseitiger kultureller Durchdringung beschäftigen, wie es häufig bei Ausstellungen der Fall ist, als Spiegel unserer globalisierten Gesellschaft zu präsentieren.⁸⁴⁹ Wie bereits einige Biennale-Forscher, wie z.B. Jan Verwoert, Patrick Flores und Caroline Turner bemerkten, ist es Zeit, darüber nachzudenken, der Kunstgeschichte der vergangenen 30 Jahre, was die Definition von Transnationalität und Globalität betrifft, neue Interpretationsansätze und eine Erweiterung im methodischen und theoretischen Bereich hinzuzufügen.⁸⁵⁰ Bei der Guangzhou Triennale „Farewell to Post-Colonialism, Towards a Post-Western Modernity“ im Jahr 2008 hat sich bereits abgezeichnet, dass die postkolonialistischen Diskurse und die damit verknüpfte Diskussion über „Multiculturalism“, „Modernity“⁸⁵¹ und Hybridisierung, wie sie bei vielen Biennalen als thematische Vorgabe diente, an Überzeugungskraft eingebüsst hat.⁸⁵² Die 3. Guangzhou Triennale stellt die Grenze des postkolonialen Modells als interpretatorischer Rahmen und Ausstellungskonzept zur Diskussion und unterstützt das Modell von „creativity and art making that fall outside dominant post-colonial discourse by presenting artworks that go beyond theoretical models of race, class, and hybridity.“⁸⁵³ Die Leistungen der postkolonialistischen Betrachtungsweisen sind gemäss den Biennale-Forschern insbesondere in zwei Bereichen festzustellen: die Herausarbeitung von nationalen Kunstgeschichten auf der

⁸⁴⁹ „Articulating these processes, however, does not suggest merely ‘representing’ a global subject, nor does it presume that artists need be engaged in an autobiographical translation of their own, now commonplace, experiences of transnational movement.“, Meskimmon 2011, S. 6.

⁸⁵⁰ Vgl. Verwoert 2010, S. 187-188; Turner 2014, S. 19-20.

⁸⁵¹ Tsui 2009, S. 6-8.

⁸⁵² Auch die Taipei Biennale 2008 zeigt eine kritische Position gegenüber der Rolle des postkolonialistischen Diskurses. Siehe: Danzker 2009, S. 20-21.

⁸⁵³ Tsui 2009, S. 7.

Folie des Kolonialismus und die Differenzierung in Bezug auf regionale Modernität.⁸⁵⁴ Demzufolge lässt sich die euroamerikanische Modernisierungsgeschichte nicht länger als singuläre Erscheinung aufrecht erhalten. Das Denkmodell einer pluralistischen Gesellschaft und das Anerkennen der „processes of cultural differentiation and relativisation“⁸⁵⁵ rief eine Revision der westlich orientierten Kunstbetrachtung hervor. Die Kehrseite dieser Öffnung in Richtung Integration nicht-westlicher Kunst in die globale Kunstszena hatte jedoch zur Folge, dass das Schlagwort „Multikulturalismus“ immer häufiger zum Motto des internationalen Kunstbetriebs wurde.⁸⁵⁶ Aktuelle internationale zeitgenössische Kunstaustellungen erkennen allerdings inzwischen die postkolonialistische Debatte über die Identitätspolitik und die Wiederholung dieses Ausstellungskonzepts als inflationäre Tendenz, die die Gefahr der Verkrustung in sich birgt.

While the Triennial points to the dominance of Western art theories in the production, curation, and perception of contemporary art, and that a theoretical rethink is needed with respect to multifaceted art practices all over the world is valid, its critique of multiculturalism in the curatorial statement, where it is claimed that “major international contemporary exhibitions around the world have worked towards building up ‘discursive sites for a cacophony of voices’, emphasizing ‘correctness’ in cultural politics,” and that “a multi-cultural ‘managerialism’ that has today turned into a new form of stereotyping and ‘political correctness at large’ is the result of the power play of multi-culturalism, identity politics, and post-colonial discourse,” is highly disputable.⁸⁵⁷

Wie soll also über die koloniale/postkoloniale Erfahrung hinaus ein neues Verständnis für transkulturelle Überschneidungen und Netzwerkbildung geschaffen werden? Wie sollen individuelle künstlerische Beiträge, die Verknüpfungen und Spannungen von lokal- und globalpolitischen Aspekten zum Ausdruck bringen, in einen anderen Erkenntnisrahmen gesteckt werden? Die Antwort auf die Frage nach neuen Paradigmen und neuen Interpretationsmodellen für Transkulturalität muss an dieser Stelle unbeantwortet bleiben⁸⁵⁸, da zu diesem Zweck weiterführende Untersuchungen der aktuellen

⁸⁵⁴ In Ablehnung der Konstruktion der chronologischen Geschichtsschreibweise der „World Art Histories“ plädiert der Kunsthistoriker Keith Moxey für die Berücksichtigung von „heterochronicity and incommensurability“ in verschiedenen Kulturkreisen. „Efforts to construct so-called world art histories, for example, often depend on an allegedly universal time. I have argued here for an awareness of heterochrony, the sense that different cultures have distinct notions of time and that these are not easily related to one another.“ Moxey 2013, S. 173, vgl. Kaufmann 2015, S. 29.

⁸⁵⁵ Antoinette 2014, S. 64. Zur Folge und Problematik der kulturellen Relativierung siehe: Kaufmann 2015, S. 26-28.

⁸⁵⁶ Vgl. Turner 2014, S. 31-32.

⁸⁵⁷ Tsui 2009, S. 12.

⁸⁵⁸ Michelle Antoinette und Caroline Turner stellen diese Frage in ihrer neusten Publikation. Antoinette schlägt vor, die Transkulturalität auf der Ebene der „intersubjektive relations“ zu betrachten. Diese ermöglicht „empathetic and sensory connections between people across cultural, linguistic and social

internationalen Biennalen und jüngsten interkulturellen künstlerischen Kooperationen erforderlich sind. Es soll jedoch dezidiert auf die Funktion der internationalen Biennalen als „discursive platform to experiment, to accommodate critical and discontented voices, and to allow the status quo be challenged“⁸⁵⁹ und auf die Flexibilität der zeitgenössischen Künstler, die in der Lage sind, dynamisch auf neue Rahmenbedingungen zu reagieren, hingewiesen werden.

borders – to allow a place in which we can imagine and respond to other people who are different from ourselves.“ Antoinette 2014, S. 69, 74.

⁸⁵⁹ Tsui 2009, S. 15.

Interview mit Yeondoo Jung

Das folgende Interview hat am 6. Juli 2013 in Seoul stattgefunden. Das Gespräch wurde auf Koreanisch geführt und von mir ins Deutsche übersetzt.

YK: Nach dem Abschluss an der Seoul National University haben Sie sich für das Auslandsstudium in England entschieden. Wie kam es dazu, dass Sie 1995 nach England gingen? England war ja damals Neuland in Bezug auf die koreanische Kunst. Und warum wechselten Sie dort vom Central Saint Martin College of Art zum Goldsmiths College?

YJ: Die Magisterarbeit von Yinhwan Oh⁸⁶⁰, die die Beziehung zwischen Anthony Caros Skulpturverständnis, seiner Lehrmethode und seiner Kunst behandelt, hat meine Neugier auf England geweckt. Wie Sir Anthony Caros in der St. Martin's School of Art mit offenen Fragen und freier Diskussion den Bereich Skulptur erweitert hat, hat mich sehr berührt. Der Lehrplan an der Seoul Universität konzentrierte sich hauptsächlich auf die technische Beherrschung des Materials, und so war ich auf der Suche nach einem Konzept für meine künstlerische Tätigkeit. Ohne einen konkreten Plan ging ich nach England, um dort die Möglichkeiten auszutesten. Ich zeigte meine Mappe damals David Annesley. Er war beeindruckt von meinem traditionellen technischen Können, das man heutzutage nur noch selten pflegt. Bedauerlicherweise gab es damals keinen Masterkurs in dieser Schule, den ich besuchen konnte. So bot David Annesley mir die Möglichkeit, ein Studio an der Schule zu nutzen und im Gegenzug, als sein Assistent, seinen Schülern bei Schweissarbeiten zu helfen. Während ich in der St. Martin's School arbeitete, habe ich viel von der zeitgenössischen englischen Kunst gesehen und mich mit den Themen Visualität und körperliche Identität beschäftigt. In dieser Zeit habe ich dann vom Goldsmiths College erfahren, das in den 90er-Jahren eine sehr aktive Rolle in der Kunstszene spielte.

YK: Mit welchen Arbeiten haben Sie sich am Goldsmiths College beworben?

YJ: Ich habe damals mit Yinhwan Oh zusammengearbeitet. Ich beobachtete gerne Leute in der U-Bahn, der Ort, an dem man die Multikulturalität der Gesellschaft in London am besten erleben konnte. Ich hatte ein schweres Skizzenbuch und einen asiatischen Pinsel dabei, und während ich den „Bolero“ von Ravel hörte, versuchte ich die fünf Notenlinien mit dem Pinsel so gerade wie möglich auf das Papier zu malen. Die Umstände, die die Ausführung dieser Aktion verhindert haben und die Unmöglichkeit, dieses Vorhaben umzusetzen, wollte ich so genau und authentisch wie möglich dokumentieren. Daraus

⁸⁶⁰ Yinhwan Oh, *Towards a larger realm in British sculpture since Anthony Caro*, Magisterarbeit, Seoul National University, the department of carving and modeling, 1993. Yinhwan Oh, der fünf Jahre älter ist als Yeondoo Jung und in der derselben Abteilung seinen Magisterkurs absolvierte, ging nach seinem Studium an der Seoul University nach New York und studierte am Hunter College of the City University. Yeondoo Jungs Engagement in der Konzeptkunst in den 90er-Jahren scheint von Yinhwan Ohs Interesse begleitet worden zu sein. Er arbeitet mit Flaggen, Zeichen und Buchstaben als Motive, die repräsentativ für eine Gruppe stehen. In seiner Arbeit spielt seine Autobiographie als homosexueller Künstler immer eine Rolle – als Teilidentität der verwendeten Motive. Die Verbindung zur erlebten Geschichte berührt immer wieder Tabuthemen der koreanischen Gesellschaft. Vgl. Song 2011.

wurde ein Langzeitprojekt, das mein Interesse an der Beziehung zwischen Beobachten, Dokumentieren und Visualisieren zeigt.

YK: Die mediale Aufmerksamkeit bei der Ausstellung „Elvis Koongjoongpanjom (Elvis China Restaurant)“ im Songkok Art Museum (1999) war wegen seiner besonderen Mischform sehr gross. Wie die Schlagzeile der Dongah Zeitung „Museum als Schlemmerparadies“⁸⁶¹ verrät, war diese Ausstellung mit seiner ausserordentlichen Konzeption eine Sensation in der damaligen koreanischen Kunstszene, denn bis Mitte der 90er-Jahre dominierte die akademische Kunst den musealen Kunstraum. Minderheitliche Gruppen und auch die Undergroundszene blieben davon ausgeschlossen. Das Museum wurde mit einem Holztresen wie eine offene Küche gestaltet und fünf Künstler waren dort als Restaurantmitarbeiter beschäftigt. Das Bilden eines multikulturellen Künstlerteams, das aus Andreas Schlaegel, einem Deutschen kongolesischer Herkunft, dem Koreaner Yeondoo Jung, Lisa Chung, einer chinesischen Kanadierin, dem Niederländer Michael Redaecker und Guy Bar-Amotz aus Israel bestand, war sehr innovativ. Andreas Schlaegel imitierte Elvis Presley und Sie kochten „Jajangmyeon“, ein Nudelgericht, das nur in Korea als typisch chinesisches Gericht serviert wird. Lisa Chung trug eine Geisha-Frisur und ein traditionelles chinesisches Kostüm und servierte auf Rollerblades das Essen. Michael Raedecker legte in seiner Rolle als DJ Euro- und Asiapop-Remixes auf. Die bombenförmige Karaoke- und Soundinstallation von Guy Bar-Amotz in der Nähe des Abwaschbeckens verlieh dem Unterhaltungsprogramm eine seltsame futuristische Atmosphäre. Wann ist das Gracelands Palace Projektteam entstanden?

YJ: Während des Studiums am Goldsmiths College habe ich im Studentenwohnheim „Tower House“ gewohnt, wo auch 13 weitere Kommilitonen einquartiert waren. Fünf von uns haben an diesem Projekt teilgenommen. Andreas Schlaegel⁸⁶² schlug uns den Besuch eines Chinarestaurants namens „Gracelands Palace“ vor, in dem der chinesische Restaurantbesitzer Paul Chan als Elvis Presley-Imitator auftrat und Elvis-Lieder sang. Die hybride Form aus einer global bekannten amerikanischen Pop-Ikone und einem vom ursprünglichen Ort entfremdeten Chinarestaurant, war irgendwie interessant. Die Wände, die mit einem traditionellen Himmelszeichen, dem roten Vogel, verziert waren, waren durch Elvis-Porträts unterbrochen und kreierten so einen seltsamen, aber auf uns sehr familiär wirkenden Raum. Paul Chan sang die Lieder mit seinem starken chinesischen Akzent und übertriebener emotionaler Gestik. Die eigentliche Attraktion bildeten nicht die Elvis-Songs, sondern die Vermischung von verschiedenen Ausdrucksformen und kulturellen Praktiken. Damals in den 90ern wurde über Londons städtische Identität angesichts der Prägung durch verschiedene Immigrantenkulturen und der globalen Kommunikationsmöglichkeiten per Internet intensiv diskutiert. So kam uns die Idee, dass ein solches Restaurant als symbolischer Ort für eine Ausstellung dienen könnte, die die Koexistenz hybrider kultureller Formen in einer globalisierten multikulturellen Gesellschaft veranschaulicht. Das Gracelands Palace Projekt beruht gerade nicht auf einem einheitlichen Konzept und auf der Organisation eines Kurators – die Ausstellungen waren eine experimentelle Fusion von fünf sehr unterschiedlichen Künstlern. Wir wussten bis zur Installationen nicht, wer welchen Beitrag dazu leistet.

⁸⁶¹ Wonhong Lee, „Elvis Gungjungbanjum Ausstellung. Beim Essen Kunst betrachten“, Lee: online verfügbar unter: <http://news.donga.com/3/all/19990511/7439576/1> (Stand: 02.07.2013).

⁸⁶² Der in Berlin lebende Kunstkritiker, Kurator und Künstler Andreas Schlaegel ist die führende Figur in Bezug auf die Organisation und Konzeption der Ausstellung „Gracelands Palace“. Er schreibt später in der Zeitschrift „Contemporary“ über die Kunst Yeondoo Jungs. Schlaegel 2005, S. 106-107.

YK: Es hatte ja zu dem Zeitpunkt bereits eine Ausstellung in Frankfurt (Fruchtig Gallery, Frankfurt am Main, 1997) und in Tel Aviv (Kibbutz Ein-Harod Museum, 1998) stattgefunden. Wie unterscheidet sich die Ausstellung in Seoul von den vorherigen?

YJ: Die Restaurant-Idee blieb in allen drei Ausstellungen erhalten. Das narrative Element – also meine Funktion als Koch, Schlaegel als Sänger, Raedecker als DJ, Chung als Kellnerin und Bar-Amotz als Putzpersonal – hat sich auch nicht verändert. Innerhalb dieses Szenarios konnte aber die Objektauswahl oder die Kostümgestaltung individuell bestimmt werden und die Arbeiten, die innerhalb dieses Projekts ausgestellt wurden, variierten. Ich habe z.B. in Frankfurt „Japchaebab (Reis mit gemischtem Gemüse)“ gekocht, ein Gericht, das durch das Ineinandermischen verschiedener Zutaten entsteht. Ich fand es interessant, dass auch die DJ-Technik beim Mischen elektronischer Musik ähnlich funktioniert. In Seoul kochte ich hingegen „Jajangmyeon“, ein Gericht, das Anfang des 20. Jahrhunderts für die chinesischen Immigranten entwickelt wurde, die in Incheon als Hafenarbeiter in sehr bescheidenen Verhältnissen lebten. Es ist ein chinesisches Gericht, das in einem besonderen historischen Zusammenhang mit Korea entstanden ist und deshalb das Lokalspezifische am besten vermittelt. In dieser Ausstellung zeigte ich dazu Fotos der Chinarestaurantboten, der sog. „Chulgabang Men“, die mit einer Metallbox auf dem Motorrad das Essen ausliefern. Den historischen Kontext, die Tatsache, dass die meisten Boten notleidende Jugendliche sind, wollte ich in meine Arbeit einbeziehen und so eine weitere Informationsschicht über die Immigrantenkultur hinzufügen.

YK: Geplant war das Gracelands Palace Projekt noch in Belgien und in Hongkong. Haben die weiteren Ausstellungen stattgefunden?

YJ: Es ist richtig, dass zwei weitere Ausstellungen beabsichtigt waren. Aber nach drei Ausstellungen haben wir festgestellt, dass sich die persönlichen Interessen der involvierten Künstler in verschiedene Richtungen weiterentwickelt hatten. Raedecker wollte z.B. nicht länger Serien anonymer Rockstars malen und meine Arbeit hatte auch bereits andere Formen angenommen, die mehr mit fotografischer Dokumentation zu tun hatten.

YK: In der Serie „Evergreen Tower“, die 30 Familienporträts beinhaltet, zeigen Sie Wohnräume eines Hochhauses, die charakteristisch für eine Mischung oder ein Konglomerat von verschiedenen Stil-Nachahmungen sind. In dieser Wohndokumentation werden diverse heterogene Lebensstile zu einem hybriden Komplex zusammengefasst. Ein Fernseher und ein Familienporträt sind in jedem dieser Wohnzimmer vorhanden, aber die Wohnungen sind, trotz derselben Struktur, extrem unterschiedlich gestaltet. Der zum Teil unästhetische Stilmix ist in vielen Fotos augenfällig. Die Dekorationsgegenstände, wie z.B. Leonardo Da Vincis „Letztes Abendmahl“ als Poster über einem Fernseher, eine Kombination aus einem rosaroten Plastikkreuz und einer lackierten Holztafel mit einem Bibelspruch oder ein riesiger Blumentopf mit Margeriten sind nicht mit einem homogenen ästhetischen Empfinden in Einklang zu bringen. Das Missverhältnis im Bild wird noch deutlicher durch die Diskrepanz zwischen den Bewohnern und ihrer Umgebung. So sitzt z.B. ein Familienvater in herrischer Haltung mit gespreizten Beinen in der Mitte des Bildes, während die Mutter von ihm leicht zurückgedrängt hinter ihm sitzt. Der Junge zeigt sich in

seiner Schuluniform und das Mädchen hält eine Violine. Eine konservative konfuzianische Familienethik und christliche Symbole sind ohne logischen Zusammenhang gleichermassen in diesem Familienbildnis sichtbar. Mir scheint, dass Sie die koreanische Identität mit Hybridität verbinden, also das Phänomen der Koexistenz heterogener kulturellen Formen darstellen. Sie zeigen die Vielheit unterschiedlicher Lebensformen, die aus transnationalen Übertragungen resultieren, als eine typische koreanische Identität. Sind Sie an der Modernisierungsgeschichte und der postkolonialen Ära in Korea interessiert? Wie gehen Sie mit historischen Fakten um?

YJ: Ich bin nicht interessiert an der Geschichte, die sich auf objektive Berichte und historische Fakten stützt. Die Geschichte als individuelle Narration, die die persönliche Perspektive in Bezug auf die Ereignisse beinhaltet, spielt in meiner Arbeit eine wichtige Rolle. Mein Interesse an der subjektiven Betrachtung der Vergangenheit sieht man am besten in meiner Arbeit „A Day in the Life of Kubo the Novelist“. Der Titel stammt von dem gleichnamigen Roman von Taewon Park aus dem Jahr 1934. Ich wurde 2011 zur Ausstellung „Korean Rhapsody. A Montage of History and Memory“ vom Samsung Leeum Museum eingeladen. Die Debatte um den Abriss des „Japanese General Government Building, Seoul“⁸⁶³ im Jahr 1995 und die tatsächliche Umsetzung im folgenden Jahr hatte ich mit Interesse verfolgt. Der Patriotismus entflammte damals im ganzen Land und die weniger radikalen Vorschläge, wie die Umfunktionierung oder der Umzug des Gebäudes, waren moralisch nicht korrekt genug. Die ganze Wut auf die japanische Regierung, die bis jetzt offiziell nicht zugibt, Korea erobern zu haben, schien sich auf den Abbruch dieses Gebäudes zu konzentrieren. Wenn man den Ort heute besucht, wirkt es sehr seltsam, dass konservierte Baureste im Stil einer griechischen oder römischen Ruine präsentiert sind. Damals dachte ich sehr viel an die Beziehung zwischen der persönlichen Betrachtungsweise und dem allgemeinen Geschichtsverständnis. Am Ende bleibt das als die offizielle Geschichte, was Sie zu sehen glauben. Die Geschichte ist in dem Sinne nicht ein Ereignis sondern eine Perspektive, eine Sichtweise. Die Baumodelle mit Stadtansichten aus dem Jahr 1889 und 1934, die früher im Museum ausgestellt wurden, landeten im Lager eines Provinzmuseums und standen kurz vor der Zerstörung. Ich habe sie dann ausgeliehen für dieses Projekt und mit einer Mikrokamera in einer langsamen Kamerafahrt ein Roadmovie gefilmt. Als Filmnarration wird der Roman von Taewon Park vorgelesen. In diesem Roman wird vom Protagonisten Kubo erzählt, der lange Zeit im Ausland war und wieder in die Stadt zurückkehrt. Es wird ausführlich beschrieben, wie sich das Stadtbild von Seoul nach der Konstruktion des Regierungsgebäudes und der Installation der Strassenbahnen verändert hat. Man könnte sagen, dass historische Ereignisse in meiner Arbeit als Kontext existieren, da ich auf einen persönlichen Blick wie z.B. in diesem Fall den des Autors Taewon Park referiere.

⁸⁶³ „Joseon-Chongdokbu, The Government General Building“ (1916-26), ein Bauprojekt, das vom deutschen Architekt Georg de Lalonde entworfen und von Nomura Ichiro ausgeführt wurde, diente während der Kolonialzeit als Regierungsgebäude und wurde später zum National-Kunstmuseum umfunktioniert. Es befindet sich im ehemaligen Königlichen Palast und galt lange Zeit als negatives Sinnbild der Kolonialgeschichte. Zum 50-jährigen Jubiläum der Unabhängigkeit wurden die Stimmen in der Bevölkerung für den Abriss des Gebäudes immer lauter. Trotz seines kunsthistorischen Werts, denn es ist einer der bedeutendsten neoklassizistischen Bauten in Asien, wurde es komplett abgerissen. Der Vorschlag, mit dem Gebäude umzuziehen, ist aufgrund des sehr verbreiteten Patriotismus gescheitert.

YK: In Videoarbeiten wie „The Hanging Garden“ (2009) oder „Hand-made Memories“ (2008) oder „Documentary Nostalgia“ (2008) wird eine dokumentarische Erzählweise verwendet – in Form eines Interviews, eines Making-ofs oder einer Fernsehnachricht. Diese Erzählweise vermittelt den Eindruck, es handle sich bei Ihren Werken um eine Art inoffizielle Hintergrundgeschichte. Die unbekannten Fakten, die dem Auge des Betrachters vorgeführt werden, sind aufgrund des objektiven Anspruchs der jeweiligen Projekte zunächst glaubwürdig. Nichtsdestotrotz entlarven sich ihre Erzählungen in ihrer logischen Verstrickung am Ende als blanke Behauptungen und Verschwörungstheorien. Inwieweit interessieren Sie sich für dokumentarische Erzähltechniken und worin begründet sich die Thematisierung der Erzählform?

YJ: „The Hanging Garden“ nimmt eine Art Reportage-Form an und der Reporter berichtet über einen bedeutenden historischen Ort in Korea, der uns bis jetzt unbekannt war. Wegen dieser formalen Eigenschaft wirkt es zu Beginn sehr glaubwürdig. Aber der Mangel an Logik in der erzählerischen Abfolge wird immer grösser, so dass am Ende jeder daran zweifelt, dass die Geschichte auf einer wahren Begebenheit beruht. Die Zweifelhaftigkeit des Faktischen wird durch die Sichtbarkeit des gezeigten Orts als bühnenartige Konstruktion noch unterstrichen. Der koreanische Königspalast im Hintergrund erscheint durch die Künstlichkeit einer Moderationsbühne mit Imitatbäumen wie ein manipuliertes 3-D-Bild. Ich stelle nicht direkt die Erzählform in Frage, sondern die automatisierte Perspektive, die diese Form bewirkt. Sie bewegt sich häufig im Zwischenraum von Fake und Realität bzw. Fälschung und Echtheit.

YK: Welche historischen Kontexte spielen im „Boramae Dance Hall“ eine Rolle?

YJ: Ich dokumentierte fotografisch eine Tangoklasse der Tanzschule „Boramae Dance Hall“ und porträtierte dabei einzelne Teilnehmer. Die Porträts bearbeitete ich so, dass sie zu einzelnen Mustern einer Tapete wurden, die dann in der Ausstellung ganze Wände eines Raums verzierte. Die Paartanzkultur, die ursprünglich im Zusammenhang mit der kulturellen Verständigung mit ausländischen Diplomaten Ende des 19. Jahrhunderts eingeführt wurde, entwickelte sich in Korea in den letzten Jahrzehnten zum Hassobjekt, das mit Ausschweifung und sexuellen Abenteuern assoziiert wurde. So wurde der Paartanz als Sinnbild der Entmoralisierung der Bevölkerung bis in die 90er-Jahre verdrängt und unterdrückt. Insbesondere unter der Militärregierung in den 70er- und frühen 80er-Jahren galt er als zuchtlos und hatte den Beigeschmack des Illegalen. Frauen im mittleren Alter, die beim Tanzen erwischt wurden, hat man damals zur Disziplinierung auf die Polizeiwache mitgenommen. Mit dem Aufkommen der kulturellen Liberalisierung in den 90er-Jahren änderte der Paartanz seinen Namen in Sporttanz, wurde vom nationalen Sportverein befürwortet und als Volkssport gepflegt. Im Boramae Park befindet sich der ehemalige Luftwaffen-Stützpunkt und das Wahrzeichen der Korean Air Force Academy steht immer noch als Monument im Zentrum des Parks. Ironischerweise dient nun ausgerechnet dieser Ort als Tanzschule – also einer Tätigkeit, die der Militärregierung ein Dorn im Auge war. Eine andere lokale Geschichte, die ich mit dem Tanzmotiv verbinden wollte, war die Geschichte des Guro-Industriekomplexes, der mit der Textilindustrie eine rasche Modernisierung des Landes vorantrieb. Die Einwohner des Guro-Gebietes sind zum großen Teil Immigranten, die in den 70ern vom Land in die Stadt kamen, um dort zu arbeiten. Das Bündnis der sozialen Unterschicht trug dazu bei, dass dieser Ort gleichzeitig zum Zentrum der

Arbeiterbewegung wurde. Mehrere Aktivisten mussten in der Auseinandersetzung mit der Staatsgewalt sogar mit ihrem Leben bezahlen. Die Körper der tanzenden Leute stellten sich mir als Bild dar, in dem sich diverse, zum Teil paradoxe Erzählungen übereinander schichten. Wenn man die einzelnen Personen, die sehr vom normativen Schönheitsideal abweichen, in ihrer übertriebenen Kostümierung anschaut, empfindet man diese dargestellten Personen als komisch. Aber für mich war weder der Imitationsakt noch die Parodie der Hauptgehalt der Arbeit. Die für Korea spezifischen historischen Kontexte, die mit diesen und durch diese Leute zum Ausdruck kommen, waren der Schlüssel zur Entstehung. Auf der Frontseite des Katalogs zur Ausstellung „Boramae Dance Hall“ (2001) im Alternative Space Loop wird das Wahrzeichen der koreanischen Luftstreitkräfte abgebildet. Durch diese Auswahl wollte ich die Ironie, die nur aus der historischen Distanz spürbar ist, sichtbar machen.

YK: So sind die Referenzen auf die koreanische Geschichte der 50er- bis 70er-Jahre, die wir mit Modernisierung, Industrialisierung und Demokratisierung in Verbindung bringen, sehr wichtig in ihrer Arbeit?

YJ: Ja. Sicherlich. Diese Phase war entscheidend für die aktuelle Identität der Gesellschaft.

YK: Das „Boramae Dance Hall“-Projekt blieb nicht nur eine Arbeit, die Sie immer wieder neu installiert haben, z.B. auf der Tirana Biennale in Albanien, im Charlottenborg Museum in Kopenhagen oder auf der Kwangju Biennale in Korea, es wurde zum Konzept, das Sie dann durch die Adaption des lokalen Ausstellungskontexts jeweils abgeändert und erweitert haben. Auf der Busan Biennale oder der Fukuoka Triennale arbeiteten Sie z.B. mit dem dortigen lokalen Tanzkulturkreis.

YJ: Als ich auf die Biennale in Busan eingeladen wurde, merkte ich, dass die lokale Paartanzkultur dort einen ganz anderen Weg eingeschlagen hatte als in Seoul. Ich besuchte damals 50 verschiedene Cabarets, die meistens von Gangstern und Kriminellen finanziert und organisiert sind. Trotz dieses durchaus bekannten zwielichtigen Hintergrunds ist Cabaret eine sehr beliebte Unterhaltungsform in Busan, an der alle Bevölkerungsschichten teilhaben. Ich habe gesehen, dass eine alte Dame, die tagsüber auf dem Jagalchi Fischmarkt im Grosshandel arbeitet, in der Nacht im dicken Pelzmantel ein Cabaret besucht. Typisch für jedes Cabaret waren die dort angestellten professionellen Tänzer. Gerade weil der Paartanz von der Militärregierung als unmoralisch abgestempelt wurde, gab es diese Entwicklung hin zum verrufenen Geschäft. Interessanterweise gab es auch eine koreaspezifische Form des Jitterback (Swing Dance), den Jiruback, der hier mit kleineren Schritten getanzt wurde und sehr beliebt war. Bei der 2. Fukuoka Triennale wurde ich zum Thema „Imagined Workshop“ eingeladen, der eine Zusammenarbeit mit lokalen Handwerkern voraussetzte. Ich plante ein Tanzevent, zu dem viele Amateurtänzer aus der Stadt kamen, und fotografierte Porträts der Tanzenden. Die Ausstellungsweise der Arbeit „Ajibi Dance Hall“ ähnelte „Boramae Dance Hall“. Ich nahm diese Porträts als Muster und produzierte zusammen mit lokalen Tapetenherstellern eine Tapete. Ich stellte fest, dass der Paartanz in Japan kein Volkshobby ist wie in Korea, sondern eine mit Sorgfalt gepflegte, aufgewertete Kultur der reichen Leute. Die Porträtierten kamen während der

Ausstellung regelmässig vorbei, um von sich aus eine ihre Tanzperformances zu zeigen, und machten so den von mir gestalteten Raum zu einem Partyort.

YK: Was steckt hinter der Idee, die Porträts als Tapete herzustellen?

YJ: Wenn man die einzelnen Tanzenden auf den Fotos anschaut, sind sie in ihrer Physiognomie und Haltung alle einzigartig. Sie erzählen alle auf ihre individuelle Weise eine Geschichte, aber der Grund, warum ich sie als Bildmuster, also als Gemeinschaft gruppiere, liegt darin, dass ich an einer kollektiven Identität interessiert bin. Ich wollte sehen, wie sich durch eine gemeinsame Tätigkeit eine Gruppe bildet und wie sie als eins wahrgenommen wird.

YK: Ihre erste Soloausstellung in Korea fand im Alternative Space Loop statt. Angesichts der Tatsache, dass das Alternative Space Loop im Zentrum der vor zehn Jahren beginnenden Geschichte der alternativen Kunstszene steht, möchte ich gerne etwas über Ihren Beitrag zu dieser neuen Entwicklung wissen. Wie kam es zu der Verbindung zwischen Ihnen und dem Loop? In welchem Verhältnis stehen Sie jetzt zu Jinsuk Suh, dem Direktor des Loop?

YJ: Ich habe meine Ausstellungsentwürfe ursprünglich an mehrere Galerien geschickt. Sie wurden überall mit der Begründung abgelehnt, dass die Installation von „Boramae Park“ eine Tapezierung des ganzen Raums beanspruchte. Die Idee, dass die Galerie als „White Cube“ funktionieren muss, war bei vielen Galeristen verbreitet. Sogar ein alternativer Ausstellungsraum, das „Sarubia Dabang“, das einen Club im Kellerraum als Ausstellungsfläche nutzte, war gegen meinen Entwurf. Das Alternative Space Loop stand damals vor dem Abriss und plante einen Umzug und so hatte ich dort eine Möglichkeit, den Raum so zu gestalten, wie ich es wollte. Während meines Aufenthalts in London kannte ich einige Alternative Spaces und fand es sehr gut, dass Kunsthistoriker wie Jinsuk Suh den Diskurs über sie in Korea aktivierten. Am Anfang bestand das Alternative Space Loop aus 13 Mitgliedern, die alle ohne Bezahlung arbeiteten, da es sich um eine Non-Profit-Organisation handelte, die bis dahin weder Subventionen erhalten noch Sponsoren gefunden hatte. Als ich dort ausstellte, war die Organisation in einer grossen Notlage, so dass Jinsuk Suh sie alleine führte. Inzwischen ist das Alternative Space Loop sehr erfolgreich und hat längst nicht mehr mit finanzieller Not zu kämpfen. Es ist schon beinahe zum nationalen Kunstmuseum geworden und funktioniert zugleich als Archiv, so dass seine Eigenschaft als alternativer Ort, der die nicht populäre Minderheitskultur vertritt, infrage steht. Jinsuk Suh war einer der ersten Sammler, der meine Werke kaufte. Er kaufte für 300.000 Won (300 CHF) eine ganze Wand und verkaufte diese für 1.000.000 Won (1000 CHF) im darauffolgenden Jahr bei einer Auktion (er lacht). Ich habe im Loop auch viele Künstler kennengelernt, wie z.B. Kyung Ah Ham und Su Jin Jung, mit denen ich noch Kontakt pflege.

YK: Damals wurde in der alternativen Kunstszene sehr viel über die „Community Art“ gesprochen. Die Nähe zum lokalen Lebensraum und die Kooperation mit den Bewohnern

waren die gängigen Themen in dieser Diskussion.⁸⁶⁴ In vielen Ihrer Arbeiten wie „Wonderland“, „Evergreen Tower“ oder „Location“ wird beim Entstehungsprozess versucht, lokale Bewohner als Mitgestalter des künstlerischen Konzepts miteinzubeziehen. In „Wonderland“ entwickeln Sie eine theatrale Bühnenlandschaft aus den im Rahmen eines Malworkshops entstandenen Kinderzeichnungen, oder in „Evergreen Tower“ porträtieren Sie die Bewohner eines Hochhauses, die Sie per Annonce zur Mitwirkung bewegen konnten. In der Serie „Location“ bauen Sie die Filmsets zusammen mit jugendlichen Mitgliedern der UNESCO. Auch die Gemeinschaftsbildung in Form von Festen in „Boramae Park“ war ein wichtiger Teil des Werkprozesses. Insofern kann Ihre Kunst im Kontext der „community based art“ verstanden werden, da sie den Aspekt, Kunst als Mittel zur Gemeinschaftsbildung zu sehen, beinhaltet.

YJ: Ich mag den Begriff „Community Art“ nicht so sehr. Weil er alle alltagsnützlichen Produkte bezeichnet, die insbesondere von lokalen Künstlern produziert werden. In vielen lokalen Museen werden kitschige Kunsthandwerksgegenstände mit Community Art assoziiert. Mein Engagement in Bezug auf die lokale Gemeinschaft basiert nicht auf praktischem Nutzen. Da meine fotografischen Arbeiten häufig von Träumen, Erinnerungen oder Wünschen der Porträtierten Menschen handeln, ergeben sich aus dem Dialog bzw. aus der Kooperationssituation heraus auch häufig Berührungspunkte mit Angelegenheiten und Wünschen, die die ganze Gemeinde betreffen.

YK: Seit 2001 erhöhten sich die Ausstellungschancen, sowohl auf nationaler als auch auf internationaler Ebene. Nach der Tirana Biennale in Albanien zeigten Sie Ihre Arbeiten im Jahr 2002 und 2003 in Gwangju, in Busan, im Rahmen der Shanghai Biennale, der Fukuoka Triennale und der Istanbul Biennale. Auch an Länderausstellungen wie der „Oriental Extreme“ in Le Lieu Unique in Nantes oder der „Facing Korea; Demirrorized Zone“ im De Appel Center for Contemporary Art in Amsterdam nahmen Sie teil. Sie waren damals auch am Künstlerresidenzprogramm „Fantasia“ des East Modern Art Centers in Peking und am „Imagined Workshop“ in Fukuoka beteiligt. Aufgrund der Präsentation der Werke auf einer transnationalen bzw. globalen Ebene scheint mir eine Änderung der Arbeitsweise feststellbar zu sein. Variationen im Sujet sind je nach Ausstellungskontext erkennbar. Im Werk „Beat it“ in Okinawa arbeiteten Sie mit Hip-Hop-Tänzern aus der Noraen Market-Gegend zusammen oder in der Serie „Bewitched“ wurden der Kellner eines Pekinger Restaurants und ein Rikscha-Fahrer porträtiert.

YJ: Die Grundstruktur meiner Arbeit habe ich während meiner Studienzeit in London schon ausgearbeitet. In der ganzen Klasse an der Goldsmith Akademie gab es nur drei asiatische Studenten und ich war der einzige Koreaner. Gewollt oder ungewollt – meine Präsenz als Koreaner war sehr auffällig. So habe ich angefangen, mich damit zu beschäftigen, wie sich Korea in den letzten Jahren durch die Globalisierung verändert hat und wie das Land auf globaler Ebene wahrgenommen wird. Damals war ich von der Idee des Andersseins, der Einzigartigkeit und Unverwechselbarkeit geradezu besessen. Ich dachte, ich kann nicht überleben, wenn ich meine Position als Minderheit nicht

⁸⁶⁴ Der „Alternative Space Pool“ begründet seine Position sehr klar mit einem ideologischen Hintergrund. Das Selbstverständnis als Ort der „demokratischen Kunst“ oder „ein gemeinsamer Kommunikationsort, der eine Entstehung des gemeinsamen Diskurses bemüht“ zeigt den Bezug zur vorangegangenen Mijung Misul (demokratische Kunstbewegung). Vgl. Center for Culture & Society (Hg.) 2007, S. 36.

betone. Nach sieben Jahren Auslandserfahrung bin ich dann zu dem Entschluss gekommen, dass ich mich nicht auf diese nationale Kategorie festlegen muss. Das Künstlerresidenzprogramm „Fantasia“, das vom „Japan Foundation Asia Center“ und der „Tokyo Opera City Art“ organisiert wurde, war Teil eines dreijährigen Projekts, das mithilfe des Begriffs „Asianess“ die asiatische zeitgenössische Kunst als Einheit zu begreifen versucht. Sieben Länder (China, Indien, Japan Korea, die Philippinen und Thailand) nahmen an diesem Projekt teil. Mit Kuratoren wie Yukie Kamiya (Independent Curator, Japan), Sunjung Kim (Chief Curator Artsonje Center, Korea) und Pi Li (Assistant Researcher, Central Academy of Fine Arts, Beijing) wurde diskutiert, wie die „Non-Western Art“, insbesondere die asiatische Kunst, auf internationaler Ebene rezipiert wird. Zu der Frage „What is Asia?“ haben in sieben Ländern auf lokaler Ebene erste Ausstellungen stattgefunden, die dann abschliessend 2002 in Tokyo zusammen ausgestellt wurden. Der Begriff „Asia“ ist hier nicht als geografischer oder historischer Begriff zu verstehen, der, wie wir wissen, mit dem kolonialen Gedanken vorbelastet ist, sondern als Mittel zu einer Gemeinschaftsbildung. Mit dem Begriff „Asia“ konnten wir unsere sogenannte postkoloniale Geschichte im letzten Jahrhundert im Zusammenhang mit der Industrialisierung, der Modernisierung und der Aufgabe der traditionellen Lebensweise an die Oberfläche bringen. Während des Aufenthalts in Peking bat ich einen Rikscha-Fahrer und einen Restaurantkellner um eine Zusammenarbeit. Trotz der spezifischen kulturellen Hintergründe unterscheiden sich die Träume und Wünsche, die in meiner Serie fotografisch dokumentiert werden, nicht so sehr von denen der Koreaner. In einer globalisierten kapitalistischen Welt gibt es vielleicht überall spürbare Parallelen.

YK: Welche Werke wurden im Jahr 2002/2003 auf den internationalen Ausstellungen gezeigt? Es scheint mir, dass „Boramae Dance Hall“ und „Evergreen Tower“ am häufigsten vertreten waren. Gibt es einen besonderen Grund dafür? Bei der Shanghai Biennale 2002 haben Sie mit Angela Bloch zusammen den Preis für die besten Arbeiten bekommen. Wer war in der Jury dabei? Einige Kritiker machten darauf aufmerksam, dass Sie durch die Istanbul Biennale 2003 einen internationalen Ruf bekamen, der Ihnen zu einer Karriere als „Biennale-Künstler“⁸⁶⁵ verhalf. Haben Sie damals selbst bemerkt, dass sich die Ausstellungsmöglichkeiten ab 2003 häuften?

YJ: Ich habe zu der Shanghai Biennale eine Einladung von Yuko Hasegawa bekommen, die ich während des „Under Construction“-Projekts kennengelernt hatte. Das Thema der Biennale war „Urban Creation“ und die Arbeiten, die mit dem rapiden städtischen Wachstum und mit der städtischen Lebensweise zusammenhängen, standen im Fokus. „Evergreen Tower“ ist eine Diaprojektion, die 32 Familien porträtiert, die im Evergreen Tower wohnen. Da Shanghai eine Stadt ist, die nach den 90er-Jahren ihre Industrialisierung erlebt hatte und somit gleich in ein digitales Zeitalter eingestiegen ist, waren die Museen ausschliesslich mit digitalen Geräten ausgestattet. Es war nicht möglich, ein so veraltetes Gerät wie einen Diaprojektor vorzufinden. Ein Biennale-Mitarbeiter konnte dann nach einer Woche auf einem Flohmarkt in Peking einen passenden Projektor ausfindig machen und brachte ihn kurz vor der Eröffnungsfeier. Während der ganzen Vorbereitungsphase sass ich in einem riesigen separaten Raum – ohne meine Arbeit. Aus Neugier kamen viele Organisatoren und Kritiker zu mir und so unterhielt ich mich mit Fan Dien, Klaus Biesenbach und Barbara London über mein

⁸⁶⁵ Vgl. Verwoert 2010, S. 185.

Projekt. Am Tag der Eröffnung, als ich die Arbeit dann zeigte, fiel das Urteil sehr positiv aus. Die Präsentation von „Documentary Nostalgia“ im MoMA 2008 und der folgende Ankauf des Werkes geschahen wahrscheinlich durch den damaligen Kontakt mit Barbara London. Der Grund, warum ich 2002 und 2003 viel ausstellen konnte, hängt damit zusammen, dass ich im Jahr 2001 am Ssamzi Künstlerresidenzprogramm teilnahm. Es waren Zeiten, in denen ich sehr effektiv mit der Arbeit vorankam. Ich fing damals mit der Serie „Bewitched“ und „Evergreen Tower“ an, die dann 2002 und 2003 der Öffentlichkeit gezeigt wurden. Es stimmt, dass ich durch internationale „Single nation exhibitions/national survey exhibitions“, Biennalen und Kunstmessen mehr Kontakte knüpfen und mich der internationalen Kunstszene anschliessen konnte. Ich möchte mich aber nicht als „Biennale-Künstler“ bezeichnen lassen, der nur in diesem Kontext gesehen wird. Ich zeige verschiedene Arbeiten an verschiedenen Orten mit den jeweiligen Kontexten.

YK: Wann wurden Sie von der Kukje Galerie als Galeriekünstler aufgenommen? Wie änderte sich die Arbeitssituation dadurch?

YJ: Durch die Kukje Galerie⁸⁶⁶ durfte ich an internationalen Kunstmessen wie der Flash Art oder der Art Basel teilnehmen. Ich lernte neue Sammler aus Europa und Amerika kennen, die auch regelmässig meine Ausstellungen besuchen. Das Werkverständnis und die Kontextualisierung auf der Ebene der internationalen Kunstszene spielt schon eine grosse Rolle bei der Herstellung, auch wenn dies nicht auf den ersten Blick sichtbar ist. Wie ich vorhin schon erwähnte, denke ich beim ersten Schritt des Werkprozesses mehr über die lokale und historische Kontextualisierung als über die Mitteilung einer Botschaft nach. Die Frage, wie meine Arbeit mit den gegebenen Bedingungen und der Umgebung in Verbindung treten kann, wenn ich sie an einem spezifischen Ort und in einer spezifischen Zeit ausstelle, ist mir sehr wichtig.

YK: In „Location“ (2004), „Handmade Memories“ (2008), „Documentary Nostalgia“ (2008) und in neuen Arbeiten der Ausstellung „Mise-en-scène“ des Samsung Museums ist ein Kulissenbau oder Filmsetbau von zentraler Bedeutung für den Werkprozess. Wann und wie haben Sie szenografische Techniken erlernt?

YJ: Ich habe weder Szenografie noch Fotografie studiert. Mir waren immer amateurhafte Aneignungen der Techniken wichtig. Wenn ich eine Landschaft beobachte, oder mich mit einem Thema beschäftige, denke ich darüber nach, was für Sehweisen hinter den oberflächlichen Erscheinungen versteckt sind. Ich versuche die Konstruiertheit dieser „konventionellen“ Sehweisen durch Aneignung und Nachahmung spürbar zu machen. Die meisten alltäglichen Perspektiven sind in populären Bildern wiederzufinden, die z.B. im Film, in der Literatur, in Fernsehserien oder auf Postern vorhanden sind. Durch die Bewusstwerdung des „Gemachtseins“ der bereits vorhandenen Bilder sollte der Betrachter die vertrauten Landschaften als eine mögliche oder zufällige Betrachtungsweise wahrnehmen.

⁸⁶⁶ Neben der PKM Galerie ist die Kukje Galerie die einzige koreanische, die an der Art Basel teilnimmt. Ausser den international anerkannten Künstlern wie Louise Bourgeois, Julian Opie und Anish Kapoor gehören koreanische Künstler wie Haegue Yang, Sooja Kim und Ufan Lee mit zum Programm. Vgl. https://www.kukjegallery.com/KJ_artistsL.php (Stand: 07.05.2015).

YK: Ich bin neugierig auf das Auswahlkriterium für die Referenzbilder. In der Serie „Location“ handelt es sich nicht um detailgetreue Remakes, sondern um die Visualisierung von stereotypen Bildarten, während die neuen Arbeiten die genaue Wiederherstellung einer filmischen Szene involvieren. Gibt es einen Grund, warum das Referenzobjekt in späten Arbeiten präsenter wird?

YJ: Repräsentation involviert immer eine spezifische Perspektive, die die eigentliche Sache vermittelt. Die Aneignung der bereits vorhandenen Bilder in meiner Arbeit zeigt mein Interesse an diesen gewohnten Sichtweisen der Dinge. In der Offenlegung der Konstruiertheit der einzelnen Elemente wird es für den Betrachter nachvollziehbar, wie eine Landschaft im Kopf entsteht und visualisiert werden kann. Eine neue Arbeit von mir beispielsweise, die ich bei dem Real DMZ (Korean Demilitarized Zone)-Projekt im Artsonje Center Seoul und im Grenzgebiet zwischen Süd- und Nordkorea ausstellte, handelt von Ehe und Hochzeit. Um die Hochzeit als Landschaft zu visualisieren, eignete ich mir eine bekannte Szene aus dem Film „The Graduate“ (Mike Nichols, 1967, USA) an. Bei der Auswahl der Bilder achte ich darauf, dass sie den meisten Leuten bekannt sind. Die Verwunderung, die bei gleichzeitiger Vertrautheit und Fremdheit entsteht, ist mir wichtig. In den neuen Arbeiten, die ich in der Ausstellung „Mise-en-scène“ zeige, werden die Projekte nach dem Filmtitel benannt, wie z.B. „Toyko Story“ (Yasujiro Ozu, 1953) oder „Taegukgi: The Brotherhood of War“ (Jegyu Kang, 2004). Zwei Arten der szenischen Rekonstruktion werden gegenübergestellt. Bei der einen handelt es sich um die fotografische Dokumentation eines Set-Aufbaus, die – einschliesslich der Kostümierung, der Licht- und Kamerainstallationen und der Bildkomposition – der Rekonstruktion der bekannten Filmszene dient. Das Gegenstück ist eine Fotomontage der ursprünglichen Filmszene. Die Figuren werden gemäss der drei Kategorien der Zentralperspektive, also nach Vorder-, Mittel- und Hintergrund ausgeschnitten und mit wenig Abstand übereinandergelegt. Der Schattenwurf der ausgeschnittenen Figuren, der sich durch das Spotlight ergibt, erzeugt einen plastischen Raumeffekt. Obwohl das erste Rekonstruktionsverfahren durch den aufwändigen Fertigungsprozess dem Betrachter überzeugend erscheint, ist das Resultat der Rekonstruktion dilettantisch. Das zweite Verfahren ermöglicht eine relativ treue Nachbildung der Filmszene, da diese die Raumgestaltung und -wahrnehmung durch das fotomechanische Verfahren berücksichtigt. Die fotografische Perspektive bringt immer neue Elemente hervor, die ich bei der Szenenrekonstruktion nicht intendiert habe, und manchmal scheint gerade diese fotografische Eigenschaft der Hauptfaktor der realen Wirkung zu sein. Durch den Bruch des kausalen Verhältnisses zwischen Prozess und Resultat wollte ich der Frage nach der Repräsentation und der Perspektive nachgehen.

YK: Wie wurde die Serie „Location“ nummeriert? Sind Sie dabei gemäss der Entstehungschronologie vorgegangen oder hat die Nummerierung eine narrative Logik?

YJ: Es wurde nach der Entstehung nummeriert.

YK: Laut dem Kommentar des Kunstkritikers Yijung Ban findet sich die Logik des Vorher und Nachher in den Arbeiten wie „Wonderland“ (2005), „Handmade Memories“ (2008) und „Location“ (2007) wieder. Zum Beispiel wird in „Wonderland“ eine malerische Fantasielandschaft einer theatralisch gestalteten Landschaft gegenübergestellt, die auf

derselben Bildkomposition basierend rekonstruiert wird. Oder der Vergleich zwischen einer persönlichen mündlichen Erzählung und dem aus dieser Erzählvorlage gestalteten Filmset in „Handmade Memories“ lebt auch vom Verhältnis zwischen Vorbild und Nachbild. Die laienhafte oder auch mangelhafte Eigenschaft der Nachbildung sieht der Betrachter aber nicht auf der Ebene der technischen Fehler, er sieht diesen Unterschied eher als ein unvermeidbares strukturelles Problem. Yijung Ban beschrieb die „Before and after“-Logik in Ihrer Arbeit folgendermaßen: „Revision und Abwägung zwischen Mangel und Kompensation ist ein immer wiederkehrendes Prinzip von Yeondoo Jungs Arbeiten.“ Wie erklären Sie den Unterschied, der durch das Verhältnis von Vor- und Nachbild entsteht?

YJ: Ich begeben mich in die Rolle des Beobachters und versuche alles, was ich gesehen habe, so getreu wie möglich wiederzugeben. Das heisst nicht, dass meine Wiedergabe objektiv ist. Im Gegenteil: meine Erzählung ist die Dokumentation eines verzerrten, subjektiv gelenkten Blicks. Viele Kritiker analysieren den Unterschied zwischen Vor- und Nachbild in meinen Arbeiten als Abstand zwischen Realität und Fantasie. Ich meinerseits verstehe diesen als ungewollten Effekt der medialen Repräsentation. Die mediale Repräsentation in Form von Fotografie oder Film erzeugt aufgrund ihrer medienspezifischen Eigenschaften und ihrer Geschichte neue, vom Produzenten unabhängige Zusammenhänge. Die Medien stellen in diesem Sinne manipulierte Wiedergaben des Inhalts her. Die fotografische Technik, auf der auch der Film basiert, sendet aufgrund ihrer indexikalischen Eigenschaft eine Botschaft nicht direkt aus, sondern deutet auf etwas hin, das, je nach Interpretation, variabel ist. So wird das Verständnis der abgebildeten Dinge von unseren früheren persönlichen medialen Erfahrungen bestimmt. Leute mit einem hohen Mass an medialer Erfahrung setzen einen präskriptiven Standard, der über die Perfektion einer Repräsentation entscheidet. In den meisten Fällen basieren diese Kriterien für eine perfekte Repräsentation auf einer weit verbreiteten filmischen Sprache, die z.B. durch Fernsehserien, Nachrichtensendungen und Hollywoodfilme geprägt wird. Wenn eine Ausdrucksweise gegen diese konventionelle Regel verstösst, versteht man diese als Fehler oder Mangel. So scheint meine Art von fotografischer Dokumentation als unglaublich empfunden zu werden, obwohl ich den Arbeitsprozess des Setaufbaus so transparent wie möglich zeige. Im Zentrum meines Konzepts steht die Idee, sowohl die bildliche Erzählung als Prozess wahrnehmbar zu machen, als auch die Landschaft als Konstruktion zu zeigen.

YK: Im Begleittext Ihres Ausstellungskatalogs „Handmade Memories“ in der Kukje Gallery verwendete der Kunstkriker Yijung Ban den Ausdruck „Subplot des Kitsches“ im Zusammenhang mit dem amateurhaften Setaufbau. Es ist nicht zu übersehen, dass in Ihren Werken die illusionistische Verschönerung eines einheitlichen Raums durch die Künstlichkeit von „billigen“ Materialien gestört wird. Warum zeigen Sie das Set als künstliche Umgebung und entlarven die Imitation als Fake?

YJ: Vielleicht ist die Nutzung der Kitschästhetik als Erklärung nicht genau passend, wenn Yijung Ban eine Affinität zur Kunst von Choi JungHwa⁸⁶⁷ im Sinne hatte. Es stimmt

⁸⁶⁷ Choi Junghwa ist einer der bekanntesten Künstler und ausserdem Kurator und Kunstkritiker aus der alternativen Kunstszene Koreas der 90er-Jahre. In seinen architektonischen Installationen nutzt er häufig billig wirkende, industriell gefertigte Kitsch-Produkte, wie z.B. eine Plastikkuugel, einen Plastikkorb oder einen Plastikroboter als Grundelemente.

schon, dass ich durch den Einsatz von Scheinwerfern absichtlich künstliche Lichteffekte erzeuge oder nicht perfekte Requisiten zusammenstelle. Diese gehören zu meiner gewollten theatralischen Inszenierung, die die Porträtierten in Schauspieler verwandelt und die Landschaft zu einer Bühne macht. In „Location #12“ wurde z.B. ein Scheinwerfer installiert, der auf die Schauspieler gerichtet war. Das Bewusstsein der Künstlichkeit lässt den Betrachter die fotografierte Landschaft als einen fremden Ort ansehen. Yuko Hasegawa verglich meine Fotoserie „Location“ mit Kompositionsbildern. Sie benutzte den Ausdruck „Komposition“, weil meine persönliche Beziehung zu den Porträtierten oder zu ihrer inneren Welt in der Serie „Locations“ als Landschaft rekonstruiert wird. Ich finde, dass dieser Ausdruck meinen Arbeitsprozess sehr gut erklärt. Die teilweise unvollkommene Materialität und das „ungeschickte“ Posieren dienen auch der Beschreibung meiner Beobachtung oder des psychischen Empfindens der Beteiligten bei der Bildentstehung.

Interview with Ming Wong

This interview took place on November 14th 2013 following the official press conference for 'Travaux Domestiques', Ming Wong's solo exhibition at the Centre d'Art Neuchâtel, Switzerland.

YK: I was very impressed by your French at the press conference earlier. How many languages do you speak?

MW: I speak Mandarin – we learned Mandarin in school. I also speak Cantonese because my family was originally from Guangdong, south China, but English is my first language. I know some Malay words from living in Singapore, and some Hokkien, which is similar to Taiwanese, because a lot of the Chinese in Singapore are Hokkiens (from Fujian). I also learned French at school as a third language. And I speak German, since I've lived in Berlin.

YK: All of which makes it clear that multilingualism is an essential part of everyday life in Singapore, and gives me a clue that learning languages is a natural survival strategy. I'd like to talk about your work for the Singapore pavilion at the 53rd Venice Biennale in 2009, "Life of Imitation". This was the show that first made your works well-known internationally, and the first in which a linguistic concern appears the main focus. Can you explain how the project developed with curator Tang Fu Kuen? To what extent did he influence your thinking about the exhibition? And how was cooperation with the NAC (National Arts Council) of Singapore?

MW: Tang and I knew each other from the theatre scene. He was working as a performer in the Theatre Works company, which was directed by Ong Keng Sen in the nineties, while I was writing plays for another theatre company that was more conservative and traditional: a kind of English language theatre company. He studied at Goldsmiths College in London at the same time I was in London, so we kept in contact with each other. Around this time he did research into early cinema, and was following my projects like the Filem-Filem series and my P. Ramlee piece. When there was an open call for the Singapore pavilion in 2009, it was the first time that Singapore decided to have an open call for proposals because prior to that it was by invitation only, to curators to propose a project. So in 2009 they opened it up, and Fu Kuen and I decided to submit a proposal. Originally my idea was to make a work inspired by Pasolini's *Teorema*, and I made it into a proposal, where we have each character in a different room of the palazzo, because the space that we had was like a domestic Palazzo. It was like a bourgeoisie family kind of set-up. At that time the Arts Council had an external panel, they invited artist-curators to be on the selection panel, and we were chosen, based on this proposal. Unfortunately, a little while later the Arts Council called to say that they didn't want me to do the Pasolini project, and they asked me to change the proposal.

YK: For what reason?

MW: What reason? There wasn't any real reason given. (LAUGHS)

YK: But wasn't the theme somewhat shocking for the Arts Council?

MW: I think, because we were selected by an external panel, it was the Arts Council who

stepped-in to say 'no'. I think also it took them a while to find out who Pasolini was. And they thought, I mean, this is my interpretation, that it was too risky, because if you just google Pasolini you will find words like 'communist', 'homosexual', 'intellectual', 'anti-establishment', and 'anarchist'. And then these are like, what do you call them, red alarms, you know? So I think they got cold feet, and they asked me to make a new proposal. And this was already quite close to the opening, so I'd have to re-think the whole pavilion very quickly. So I came up with this new proposal to make a kind of a cinema based on the cinema heritage of Singapore. And that's when I designed the piece "Life of Imitation", [which was installed]⁸⁶⁸ together with "Four Malay stories", that was an already existing work, and then the third installation was "In Love for the Mood". [There was] also the series of polaroids "Filem Filem Filem". Fu Kuen also decided that we could introduce an archival approach, because he knew a private collector of ephemera related to the history of Singapore cinema. And so we got in touch with Mr. Wong, and he agreed to collaborate. And then also, I suggested we could find the last existing billboard painter, who makes the billboards, and Mr. Neon agreed to do this with us. So this is the collaboration I did with Fu Kuen. He introduced me to this kind of museological perspective on things, to look at a history, and look at archival materials, and actually this is how, in answer to your question, he influenced my practice a bit.

That I could actually have access to these materials (and the materials and materiality of this project were actually very important and inspiring) was great. Because the idea, yes, you can find somebody and collaborate with him, but after I saw these materials I realised how unique they were. For example, these included cinema posters from Singapore from the time, advertising, where it was promoting say an Indian Bollywood movie, or a Hollywood movie, but it was advertised in different languages. And this is unique, you know, in the world, to have a poster in Chinese, Tamil, and Malay – all traditional Malay Jawi script – and English, all together. I appreciate the kind of materials they had back in that time, because you don't have these, these days. And then it made us wonder what kind of energy there was at that time, when everything was very fluid and mixed and in a way versatile, and how we've lost that in the process of nation-building and contemporary life. And so from then the pavilion became more a question about what national cinema meant, what national identity meant, and how different the understanding of the movies [is] when you look at cinema from different parts of the world. But then I also started, after the Venice project, I started really collecting materials relating to the films, and these [have] become part of my artistic practice since then, and so this was a key moment, after I started working with Fu Kuen in 2009. And I had a chance to produce "Devo Patire", the Pasolini piece, through the Napoli Teatro Festival in 2010, which I showed at the Villa Romana in Florence – a domestic space, as I originally intended.

YK: Perhaps we can talk about the works in the current show. John Austin considers phonetics – the use of one's body in the production of certain sounds – as the first step in a speech act. Indeed, we might say the psychological basis for all communication rests on the first phonetic moment of pronunciation and intonation: for example, our instinctive comprehension of phonetic information allows us to immediately recognise if someone is speaking in their mother tongue or in a foreign language, a perception that determines, in an instant, the basis of our response. "Four Malay Stories" (2005) makes use of your own body and language formation as a constitutive factor of identification - in particular where

⁸⁶⁸ Square brackets indicate an editorial addition which aids the readability and comprehension of the sentence.

you repeat sentences in the manner of a scholastic exercise until they sound smoother and more refined. Can you say something about this element of the work, and explain your interest in the performative function of language and communication?

MW: Four Malay Stories was actually the first work where I used myself in an extended way, yes. Prior to this I had made another work where I used myself as an actor, titled "Ham and Cheese Omelette." And it's me trying to be Hamlet; Shakespeare's Hamlet. Where I recite, 'To be or not to be, that is the question' – but it's all cut up, and scrambled, like an omelette. So it's me saying, 'be not question is that, not be be is that question to not be is that question not...' That's the first time I used myself, and that was made in London. "Four Malay Stories" was the first work in which I used myself as an actor reinterpreting cinema, and this changed a lot of things for me in terms of my art practice. I used myself because it was part of me – I was looking at Malay cinema that was made in Singapore in the late 50's, 60's, and early 70's – and that's part of my childhood. I remember growing up with some of these films. My parents watched these films in the cinema. The fact that part of me being a Chinese from Singapore, part of me a Malay, sets me apart from the Chinese from China, or other parts of the world. There is a Malay-ness in me which is hidden, suppressed, and these days political suppression of Malaysian culture in Singapore is visible. They try to promote the Chinese as Singapore and downplay the Malay-Muslim side. You could say the new face of Singapore since independence is actually a Chinese face. In corresponding with the majority population Singapore was very much more connected with our neighbour, with Malaysia, before independence at the end of 60's. There were no national boundaries, it was very much a lot of fluid traffic.

Anyway, for "Four Malay Stories" I decided to use myself as a Chinese-Singaporean, to re-enact these classic scenes from very well-known Malay movies. And one reason I decided to act by myself was that cultural and ethnic identities with heterogeneous actors can be problematic. For example, depending on the racial and sexual identity of actors, unexpected issues can arise. I wanted to deal with the pure identity of Malay-ness versus Chinese-ness, of Malaysian-ness versus Singaporean-ness. And I wanted to have my own experiences with Malay culture somewhat visible. During the research I watched a lot of these Malay films with my Malay artist friends, and I learned how much cinematic expression has impacted on the everyday language of Singapore. Some of the lines from these movies got into everyday use as quotations. I discovered that there were some scenes which are iconic in the Malay collective memory, from which children would reenact action, or there were certain references which they still use today. So there is such a big impact on the Malay community and culture from these early Singaporean films. Some people told me that the seven scenes I re-acted were iconic and somehow very controversial, and if I had been a Malay Muslim I could have got into some kind of trouble. So this was the first time I realised that I have a critical distance to speak about Malay-ness, as a Chinese-Singaporean, non-Muslim. There's this element of me trying to become Malay, me trying to learn the language, me trying to act and move and speak like a Malay. Keeping all the different takes, the repetition and how it got better, it has this language, instructional video feel to it. And [the] repetitions of scenes were also kind of irritating and funny, so all kinds of people could relate to it. And [the] discrepancies caused by acting badly, not really being a woman, not even Malay, were the interesting factors, that made it easier [for] people to relate to this work even though they had no relation to the original materials. So this kind of opened up a world for me, this piece "Four Malay Stories".

YK: Can you say more about your special interest in phonetics?

MW: It's something that I came across during my work in the theatre, where I wrote English theatre pieces. I realised that depending on the language and culture, actors express themselves and use their bodies very differently. This physical expression is something I became sensitive to very quickly. Playing 16 characters from P. Ramlee's films meant that I had to learn the slang and [adopt the] attitude of different social classes in modern Malay society. The way in which you speak and how to present yourself is a part of a character. So I'm very aware of that speaking as performance.

It's very strange, but there are a lot of Austrian works that deal with this. Elfriede Jelinek, for example, deals a lot with patterns of language that become part of identity, you know? And also the works of Peter Handke. In "Kaspar" [for instance], where the character has to learn to speak in terms of socialisation. In my childhood I had to learn different languages, and I remember the systems that force you to learn. It really influenced your entire thinking. And I didn't realise it at the time, because it was just a part of me, but by doing all this acting and using phonetics, using your physicality, I recall this past that I had, where I learnt Chinese, and it was a certain way of thinking, and how this is distinct from how I think in English and so on.

YK: I've read that the director P. Ramlee (1929 – 1973) was famous in Singapore and that his films are still extremely popular. Was this a factor in choosing his work for "Four Malay Stories"? And how did you manage to choose only four of the sixty films he made? What criteria formed your selection?

MW: P. Ramlee was a big figure in the industry. He was an actor, singer, producer, and director all at the same time. He was the biggest selling point of a film. Not all were good: some were very bad. Some were exceptionally advanced for the time. Some of his films you find it hard to see these days, because some of the subject matter is considered taboo, a bit controversial today. [That] his life and career coincide with the political situation that was happening in 50's and 60's Malaysia and Singapore, is very interesting too. He came from Malaysia to Singapore, and then did all his work in Singapore during the golden era of the Malay film industry, when it was based in Singapore. It was after independence when a lot of Malay talent went back to Malaysia and started trying to set-up a film industry there. But that didn't work very well. For P. Ramlee personally, because he was getting older, and there was the advent of television. And so there were all these other factors, so it never really took off after he moved back to Malaysia. His career embodies the rise and fall of Malaysian cinema.

I chose these four films because they were four distinct genres: a comedy, a film noir, a social melodrama and an historical epic. And I played 16 characters, which are a selection of different social origins, and typical historical figures. Like you had kings and princes, royalty from the historical epic, you had working class from the comedy, you had upper class, like the rich mother-in-law, and then you had like a middle class from the early 70's in the film noir, [a] very Westernised middle class – professionals, doctors. And then you had the underworld, the kind of gangsters...

YK: The artist Emil Goh (1966 – 2009), instrumental in the development of 4A Gallery and the 4A Center for Contemporary Asian Art, was also very interested in the idea of the 'remake' as an artistic strategy. In his work "Remake (Ring), 2004" he showed the original

Japanese language film "Ring" (1998) alongside the American and Korean remakes (2002 and 1999 respectively), displayed simultaneously on three-channel video at the Busan Biennale. While Goh's approach to film is evidence of a concern with the formal language of global mass entertainment and cross-cultural communication in an Asian context, cinema today is widely referenced by artists interested in the relationship between the local and global. How do you position yourself in such debates, and how did your interest in world cinema begin?

MW: This is a really good question. It's interesting you mention Emil Goh, because I knew him in London. I also did a solo show at 4A gallery in Sydney. In the 1990's he wasn't doing any work related to [the] remake. Me [n]either. It was more like an experimental phase, [during which] we tried several things with this medium. The video camera was my tool actually, when I first started art school, and the relation to global cinema actually came when I was at art school in London. I watched a lot of art house cinema – Fassbinder, Pasolini – these kinds of European films had a reputation as art films. I actually started researching into art-house cinema from Europe with my own knowledge of cinema from Asia, right, because in Singapore I would have seen, you know, Bollywood, Hong Kong, Japanese, Malay, British, and American of course. I think, dealing with European cinema was interesting for Emil and me also in [the] cultural situation in Britain in [the] 90's. We were both Asian of course, working in the context of a British, European art world – art school and art world. It was also particularly the time when Great Britain was trying to promote cultural diversity in various parts of public life, including the arts. And it became very visible: the ethnic divide as this kind of official advertisement. There was even a term authorities came up with, 'visible ethnic minorities'. We were 'visible ethnic minorities'. We were coming there under the banner of black artists, you know? Black actually includes not just black skin, but also Asian Indian, Indian Continent and also East Asian. And so somehow we came from that history of [the] black art movement.

YK: That's quite funny, because I read that you had an exhibition at the South London Gallery „The Mothership Collective“ about Black art history.

MW: Harold Offeh organised the show. As I told you, it was the time in London, [when] multiculturalism or this kind of immigrant identity and culture were important for the English society also. There were many programmes and grants [available] for foreign artists in the art scene.

YK: Wasn't it a burden for you to always be categorised as a cultural minority?

MW: Yes, of course. After graduation I lived in London for several years struggling as a young artist. And I remember that at this time the government was trying to push for cultural diversity, and they had a lot of initiatives, some of which were very badly organised, and I could see the danger of such things. In the worst case it became another form of institutional racism, where they would somehow promote the other, the group of the other...

YK: But it stays the other.

MW: But it stays the other. They pat themselves on the back and say 'we're doing a good job'. But I had to play this game to get opportunities to show my work. For example, to

get funding in London you had to fill out an ethnic minority form. And it became almost like a game that the more boxes you ticked the higher your chances of getting the funding. When I went to Berlin, that weight disappeared from my shoulders. Geographical backgrounds and minority issues were not as important as in the UK. I think how I work as an artist, and what kind of work I make, is also a response to the cultural context, the situation. And it affected what I was, and what kind of artist I was in the UK. Works like "Four Malay Stories" and "Who dunnit" started from an interest in ethnic minority. And I could understand what they were going through, because I was going through something like this in the UK, you know? I didn't have this before because I was part of the majority, and you had this kind of blindness, in a way. And so I think this opened up a sensitivity to the life outside my own country. I'm very sensitive about what kind of artist I am in Berlin, what kind of artist I am when I show my work in Japan, or China, or when I return to Singapore. I realised that I have to kind of extend how the work is received in different cultural contexts.

YK: So how do you position yourself in the European art scene? There were some exhibitions in which you were presented as a nomad artist or an immigrant.

MW: Yes, it still [happens]. And also because I was working with a lot of European references, it had this kind of association with [the idea of] an asian copy of the original from Europe. You know? Or it's an Asian or nomadic artist trying to assimilate with the kind of greater European majority. Or looking at me as the outsider, someone with a different point of view. In the future, all this will change of course, but this was what I was functioning within for several years. For example, the remake from Fassbinder, where I play every single role, has been shown in Singapore, Japan, China and Hong Kong. The audiences in Asia would not feel the same sense of ownership of the Fassbinder work, you know? How are they gonna read it? Would they still find it interesting? What if a German film with iconic German actors loses the perception of typical German local character, and [is then] shown in Asia? How's that going to work? So for me the context of showing becomes more and more important.

YK: But you're not afraid that the meaning of your work changes in different contexts?

MW: No.

YK: You're very open?

MW: It's not that I am open. Well, I am open, because I know there's nothing I can really do about it. And in fact, for me it's a good thing that the work will acquire different meanings, good or bad, over time. It's something that is beyond my absolute control. I mean, I can't control how people are going to react. And the consciousness, that the works can be differently accepted, affects how I make my work, and maybe how I will present, or re-present works in the future.

YK: I've seen that "Four Malay Stories" was installed differently in Venice, Jakarta, and Hong Kong: with four screens in a face-to-face arrangement, in a line, and on each side of a column. How do you decide the installation?

MW: In the beginning it was just four screens, and it was in a tunnel, in one line. And then it was in Sydney actually that I decided to put it on four monitors facing four

directions. And it worked very well, so [from] then I started using this format. Sometimes you respond to the space that's available, or the architecture. It's not always the case that you can design the space you want it to be shown. I realised that in my practice my work might not be fixed, and in a certain way I would still kind of change it. Like now for example, with the exhibition at Neuchâtel, the mirrors with billboards – that's a new thing. I just decided to do that. And I like this flexibility. I also realised, as part of the symposium we did in Stockholm, [where] we talked about the viability of the media, and the materiality of the media, [that] in fifty years from now they [will no longer] have the same technology that I used. So I would like to keep it open, kind of like a flexibility with the content. That it can be reconfigured.

YK: But do you also change the installation in relation to the thematic or curatorial context, or the historical context?

MW: Yes. To give you another example, for "Four Malay Stories", I am probably going to show it in Singapore again soon, in the museum when they reopen the national gallery. Because it's kind of about [the] twentieth century, it has more to do with the history of art and the collection, it's not so much a contemporary. I'm going to present it as a sculptural installation where you have these old wooden TV's, with the shutters, because I saw the Malaysian films of P. Ramlee as a child growing up in the 70's in independent Singapore on old TV's. I want to make P. Ramlee a part of Singaporean memory from the 70's. So the films will be shown as historical objects, not just the content of the video. Do you see? I am doing this for the context of an historical art museum.

YK: Interesting. So it's always developing. It's never finished work. In this way you can also use the context as a theme of your work, rather than showing the context, you know?

MW: Yes. And I think ultimately, it might be interesting to compare the different variations. Maybe one day we'll show all five editions together at the same time. What would it mean? I don't know.

YK: There is a passage in the press release for the 2009 Singapore pavilion that claims your work is about the "Singaporean condition [in relation] to roots, hybridity and change". Although Singapore, as a centre of Malaysian cinema during the 50's and 60's, is a clear link to the issue of nationalism as a subject matter, such an interpretation seems too narrow for your work, involving as it does complex questions about language, cross-cultural experiences, immigrant identity and gender. Adele Tan also alluded to this question when she said that the interpretive parameters set by the international awards and national pavilion system conspire towards Wong being 'reclaimed' by his nation-state.⁸⁶⁹ It seems that your ethnic background has been an important factor in the reception of your works since 2005. How do you think about the opportunity to participate in international biennials in relation to the stereotyping gesture, that pushes you to embody Singaporean national heritage? And are you prepared to embody Singaporean national heritage? This last question is bit a provoking! (LAUGHS)

MW: No, not at all. It's my favourite question. There are so many different answers.

⁸⁶⁹ Adele Tan, "The Scene is Elsewhere. Tracking Ming Wong", online verfügbar unter: http://www.art-it.asia/u/admin_ed_feature_e/zoj9KmD2WbsCuPreEwj1/ (Stand: 02.11.2013).

Because there's no absolute answer, it's always in a flux. Singapore is such a new condition, you know? And it's still changing very rapidly. I mean, I'm a stranger in my country when I go back now. Things have changed so much in the past few years. It's a lot more crowded. The population has doubled. And the workforce is so mixed that, you know, it doesn't feel like the Singapore I grew up with. The early 70's was a very important time for modernisation, which had a great impact on the politics of language and cultural identity. I don't always talk about being Singaporean in an exhibition, but with an exhibition in the Singapore pavilion, the national theme becomes part of the subject matter you have to deal with.

What is Singapore? (LAUGHTER YK) Right? I'm not patriotic, but let's go for selling Singapore! Fu Kuen and I decided that when you came down the Grand Canal you would see the big red banner and just say, Singapore! And we did that. We sold Singapore. And it was the first time [that] the Singapore pavilion at Venice actually, literally, spoke about the history of Singapore. [Before] it was just about Singapore artists making their work. But we actually talked about the history of Singapore, where we came from, the history of cinema and language. We were looking at Singapore before independence, and looking at what has evolved, what has been lost, etcetera.

YK: Shows like the Venice Biennale or the Singapore Biennale, these really are mega shows that involve lots of advertisements and publications. And the critical reception of these shows label you as an artist who deals with Singaporean history and identity. But I think national identity is just one of the main issues of your work...

MW: I have been mis-labelled so many times – as a Chinese artist, a gay activist, a queer artist, even a Japanese artist. The labelling itself doesn't bother me, because it is always specific to a point in time and space, when you talk about these labels. It depends on the context of an exhibition, which is also part of my work.

YK: But in the case of European or American artists their ethnic backgrounds are not really the main factor of perception. In the case of Asian or African artists their national and cultural backgrounds become the most crucial issue of their work. And I think this kind of interpretation is mainly a consequence of national survey exhibitions, which are a very popular form of contemporary global art exhibition, or international biennials which deal with globalisation as theme.

MW: Yes, I understand. I know this point exactly, because there are Asian and African artists who are making works that have nothing to do with identity. They are just making art about form, you know? But for me, I make work about identity, and so what I am and who I am in my perspective is absolutely important. Also dealing with stereotyped interpretation or labelling, like an 'ethnic minority artist' or a 'nomad artist' became a part of my work. Racial order integration issues, in which the current cultural policy of the European government or Singaporean government is involved, [these] are also contexts of my works.

YK: Can you tell me about one future project?

MW: There's a project that I want to do with mainland China propaganda films versus Taiwanese propaganda films, versus Japanese propaganda films. Or even, very simply, mainland China propaganda films versus Taiwanese propaganda films. I might play all

the characters of [the] Communist propaganda films and Taiwan's anti-Communist propaganda films. Through the change of positioning the observer can have different perspectives on the propaganda films of the 50s. My work will take a third space, which is out[side] the formal categories.

Literaturverzeichnis

Koreanische Buchtitel werden in Klammern auf Englisch oder Deutsch angegeben. Bei englischen Titeln handelt es sich um die offiziellen Titel bei der Druckversion.

Adler 1986: Otto Johannes Adler, „Auf Wieder/Sehen/Geschichte(n). Das filmische Remake“, in: Schmid (Hg.) 1986, S. 333-346.

Agotai 2012: Doris Agotai, „Der Raum im Off. Die Leerstelle als inszenatorisches Gestaltungsmoment“, in: Frohne, Haberer (Hg.) 2012, S. 55-68.

Albertin 1993: Lothar Albertin „Das urbane Frankreich. Krisenphänomene und Zukunftswille“, in: Frankreich Jahrbuch, Deutsch-Französisches Institut (Hg.), Opladen, 1993, S. 41-61.

Aljunied 2005: Syed Muhd Khairudin Aljunied, „Films as Social History – P. Ramlee’s ‘Seniman Bujang Lapok’ and Malays in Singapore (1950s-60s)“, in: The Heritage Journal, Vol.2, No.1, Singapur, 2005, S. 1-21.

Allerstorfer, Leisch-Kiesl (Hg.) 2017: Julia Allerstorfer, Monika Leisch-Kiesl (Hg.), *Global Art History. Transkulturelle Verortungen von Kunst und Kunstwissenschaft*, Bielefeld, 2017.

Allerstorfer 2017: Julia Allerstorfer, „The West and the Rest? De- und postkoloniale Perspektiven auf Kunst und Kunstgeschichte(n)“, in: Allerstorfer, Leisch-Kiesl (Hg.) 2017, S. 29-46.

Anderson 2006: Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, 2006.

Antoinette, Turner (Hg.) 2014: Michelle Antoinette, Caroline Turner (Hg.), *Contemporary Asian Art and Exhibitions. Connectivities and World-making*, Canberra, 2014.

Antoinette 2014: Michelle Antoinette, „Introduction Part 2 – Asia Present and Resonant: Themes of Connectivity and World-making in Contemporary Asian Art“, in: Antoinette, Turner (Hg.) 2014, S. 23-46.

Appadurai 1996: Arjun Appadurai, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, 1996.

Appadurai 1998: Arjun Appadurai, „Globale ethnische Räume. Bemerkungen und Fragen zur Entwicklung einer transnationalen Anthropologie“, in: Beck (Hg.) 1998, S. 11-40.

Appadurai 2003: Arjun Appadurai, „Ethnoscape. Disjuncture and Difference in the Global Economy“, in: Barziel, Mannur (Hg.) 2003, S. 25-48.

Arend 2002: Wolfgang Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern. Mediensoziologische Bausteine zu einer Theorie des Remakes am Beispiel von Hexenfilmen*, Mainz, 2002.

Armleder (Hg.) 1996: John Armleder (Hg.), *Never Say Never. Art Today*, Zürich, 1996.

Aufderheide 1998: Patricia Aufderheide, „Made in Hong Kong. Translation and Transmutation“, in: Horton, McDougal (Hg.) 1998, S. 191-199.

Bachmann-Medick 2004: Doris Bachmann-Medick, „Übersetzung als Medium interkultureller Kommunikation und Auseinandersetzung“, in: Jaeger, Straub (Hg.) 2004, S. 449-465.

Bachmann-Medick 2006: Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg, 2006.

Bachmann-Medick 2008: Doris Bachmann-Medick im Gespräch mit Boris Buden, „Kulturwissenschaften – Eine Übersetzungsperspektive.“, in: Buden, Nowotny (Hg.) 2008, S. 29-42.

Bae 2012: Myung-Ji Bae, „Masquerade“, in: Kat. Ausst. Seoul 2012, S. 6-17.

Bätschmann 1993: Oskar Bätschmann, „Ausstellungskünstler. Zu einer Geschichte des modernen Künstlers“, in: Groblewski, Bätschmann (Hg.) 1993, S. 1-35.

Baker 2004: George Baker, „An Interview with Pierre Huyghe“, in: October, Nr. 110, Fall 2004, S. 80-106.

Bal 1978: Mieke Bal, „Mise en abyme et iconicité“, in: Littérature, Nr. 29, 1978, S. 116-128.

Bal 1999: Mieke Bal. *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago, 1999.

Bal, Bryson 1991: Mieke Bal, Norman Bryson, „Semiotics and Art History“, in: The Art Bulletin, Juni 1991, S. 174-208.

Balme 2001: Christopher B. Balme, „Pierrot encadré. Zur Kategorie der Rahmung als Bestimmungsfaktor medialer Reflexivität“, in: Lecker (Hg.) 2001, S. 480-492.

Ban 2008: E Jung Ban, „New Productions. Yeondoo Jung's Handmade Memories“, in: Kat. Ausst. Seoul 2008 A, S. 70-81.

Barikin 2012: Amelia Barikin, *The Art of Pierre Huyghe*, Cambridge, 2012.

Barth (Hg.) 2005: Roland Barthes (Hg.), *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt a. M., 2005.

Barthes 2005: Roland Barthes, „Der Tod des Autors“, in: Barth (Hg.) 2005, S. 57-63.

Barziel, Mannur (Hg.) 2003: Jana Barziel, Anita Mannur (Hg.), *Theorizing Diaspora. A Reader*, Oxford, 2003.

Bassnet, Lefevre 1998: Susan Bassnett, André Lefevre, *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Clevedon, 1998.

- Baudrillard 1982: Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, München, 1982.
- Bawden, Tichy (Hg.) 1983: Liz-Anne Bawden, Wolfram Tichy (Hg.), *Buchers Enzyklopädie des Films*, 2. Auflage, München, Luzern, 1983.
- Beauvais 1992: Yann Beauvais, „Verloren und wiedergefunden“, in: Hausheer, Settele (Hg.) 1992, S. 8-24.
- Beck (Hg.) 1998: Ulrich Beck (Hg.), *Perspektiven der Weltgesellschaft*, Frankfurt a.M., 1998.
- Beck 1998: Ulrich Beck, Vorwort, in: Beck (Hg.) 1998, S. 7-10.
- Becker 2002: Ilka Becker, „Kunst und Film“, in: Butin (Hg.) 2002, S. 155.
- Becker et al. (Hg.) 2008: Andreas Becker, Martin Doll, Serjoscha Wiemer, Anke Zechner (Hg.), *Mimikry. Gefährlicher Luxus zwischen Natur und Kultur*, Schliengen, 2008.
- Becker et al. 2008: Andreas Becker, Martin Doll, Serjoscha Wiemer, Anke Zechner, „Einleitung“, in: Becker et al. (Hg.) 2008, S. 7-26.
- Beil 2001: Ralf Beil, „Der Schwarzraum – Phänomen, Geschichte, Gegenwart“, in: Kat. Ausst. Bern 2001, S. 9-24.
- Belting et al. (Hg.) 1985: Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer, Martin Warnke (Hg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin, 1985.
- Belting et al. (Hg.) 2002: Hans Belting, Dietmar Kamper, Martin Schulz (Hg.), *Quel Corps?*, München, 2002.
- Belting, Buddensieg (Hg.) 2009: Hans Belting, Anderea Buddensieg (Hg.), *The Global Artworld. Audience, Markets, and Museums*, Ostfildern, 2009.
- Belting et al. (Hg.) 2011: Hans Belting, Jacob Birken, Andrea Buddensieg, Peter Weibel (Hg.), *Global Studies. Mapping Contemporary Art and Culture*, Ostfildern, 2011.
- Belting, Buddensieg, Weibel (Hg.) 2013: Hans Belting, Andrea Buddensieg, Peter Weibel (Hg.), *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Cambridge, 2013.
- Benjamin 1972: Walter Benjamin, „Die Aufgabe des Übersetzers“, in: Rexroth (Hg.) 1972, S. 10-21.
- Benjamin 2002: Walter Benjamin, *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt a. M., 2002.
- Berghuis 2006: Thomas J. Berghuis, *Performance Art in China, Hong Kong*, 2006.
- Berreby (Hg.) 1985: Gerard Berreby (Hg.), *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste 1948-1957*, Paris, 1985.
- Bhabha 2000: Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, Tübingen, 2000.

Binotto 2009: Johannes Binotto, „Hors champ. Vom psychoanalytischen Feld am Rand des Films“, in: Zeitschrift für Psychoanalyse, 23 (72/73), 2009, S. 77-96.

Blanchet 2008: Robert Blanchet, „Postmoderne und Film“, in: Christen, Blanchet (Hg.) 2009, S. 358-394.

Blümlinger (Hg.) 1990: Christa Blümlinger (Hg.), *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*, Wien, 1990.

Blümlinger 2001: Christa Blümlinger, „Kunst und Kino: Komparatistisch. Christa Blümlinger im Gespräch mit Raymond Bellour und Gertrud Koch“, in: Texte zur Kunst Heft 43, 2001, S. 87-92.

Blümlinger 2009: Christa Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*, Berlin, 2009.

Blunck (Hg.) 2010: *Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung - Fiktion - Narration*, Bielefeld, 2010.

Blunck 2010: Lars Blunck, „Bayards Leichnam. Zu einem Exemplum des fotografischen ›Als-ob‹“, in: Blunck (Hg.) 2010, S. 157-170.

Boehm (Hg.) 1994: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München, 1994.

Boehm 1994: Gottfried Boehm, „Die Wiederkehr der Bilder“, in: Boehm (Hg.) 1994, S. 11-38.

Böhn (Hg.) 1999: Andreas Böhn, *Formzitate, Gattungsparodien, ironische Formverwendung. Gattungsformen jenseits von Gattungsgrenzen*, St. Ingbert, 1999.

Böhn 1999 A: Andreas Böhn, „Intermediale Form- und Stilzitate in Photographie und Film bei Godard, Greenaway und Cindy Sherman“, in: Böhn (Hg.) 1999, S. 175-198.

Böhn 1999 B: Andreas Böhn, „Formzitate, Gattungsparodien und ironische Formverwendung im Medienvergleich“, in: Böhn (Hg.) 1999, S. 7-57.

Bolscho 2005: Dietmar Bolscho, „Transkulturalität. Ein neues Leitbild für Bildungsprozesse.“, in: Datta (Hg.) 2005, S. 29-38.

Bourriaud 2002 A: Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon, 2002.

Bourriaud 2002 B: Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, New York, 2002

Bovier 1996: Lionel Bovier, „The Cinematographic Paradigm“, in: Armleder (Hg.) 1996, S. 17-20.

Brandstetter 2003: Gabriele Brandstetter, „Fälschung wie sie ist, unverfälscht. Über Models, Mimikry und Fake“, in: Klein (Hg.) 2003, S. 85-111.

Branigan 1992: Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, London, New York, 1992.

Braun 2003: Alexander Braun, *Robert Gober: Werke von 1978 bis heute. Amerikanische Kunst der Gegenwart im Spannungsfeld einer vernetzten Bildrealität*, Nürnberg, 2003.

Brazinsky 2007: Gregg Brazinsky, *Nation Building in South Korea. Koreans, Americans and the Making of a Democracy*, New York, 2007.

Breicha, Urbach (Hg.) 1982: Otto Breicha, Reinhard Urbach (Hg.), *Österreich zum Beispiel. Literatur, Bildende Kunst, Film und Musik seit 1968*, Salzburg, Wien, 1982.

Brody 2012: Richard Brody „The Movies aren’t dying (They’re not even sick)“, in: The New Yorker, 27. Sept. 2012.

Broecker 2007: Holger Broecker, „Das Kino ist tot! Es lebe der Film! Die Sprache der Bilder in den Videoarbeiten Douglas Gordons“, in: Kat. Ausst. Wolfsburg 2007, S. 22-28.

Broich, Pfister (Hg.) 1985: Ulrich Broich, Manfred Pfister (Hg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen, 1985.

Brokoff, Geitner, Stüssel (Hg.) 2016: Jürgen Brokoff, Ursula Geitner, Kerstin Stüssel (Hg.), *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*, Göttingen, 2016.

Brougher 1996: Kerry Brougher, „Hall of Mirrors“, in: Kat. Ausst. Los Angeles 1996, S. 20-137.

Brunette 2005: Peter Brunette, *Wong Kar-wai*, Urbana, Chicago, 2005.

Bryson 1988: Norman Bryson, „Intertextuality and Visual Poetics“, in: Style, 22.02.1988, S. 183-193.

Buden, Nowotny (Hg.) 2008: Boris Buden, Stefan Nowotny (Hg.), *Übersetzung. Das Versprechen eines Begriffs*, Wien, 2008.

Buden 2008: Boris Buden, „Kulturelle Übersetzung. Einige Worte zur Einführung in das Problem“, in: Buden, Nowotny (Hg.) 2008, S. 9-28.

Büchler, Leighton (Hg.) 2003: Pavel Büchler, Tanya Leighton (Hg.), *Saving the Image. Art after Film*, Glasgow, 2003.

Büchler, Leighton 2003: Pavel Büchler, Tanya Leighton, „Introduction“, in: Büchler, Leighton (Hg.), 2003, S. 26-36.

Butin (Hg.) 2002: Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln, 2002.

Butler 1990: Judith Butler, „Lana’s Imitation. Melodramatic Repetition and the Gender Performative“, in: Genders, November 1990, S. 1-18.

Butler, Laclau, Žižek (Hg.) 2000: Judith Butler, Ernesto Laclau, Slavoj Žižek (Hg.), *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left*, London, 2000.

Butler 2000: Judith Butler, „Competing Universalities“, in: Butler, Laclau, Žižek (Hg.), 2000, S. 136-181.

Bydler 2004: Charlotte Bydler, *The Global ArtWorld Inc. On the Globalization of Contemporary Art*, Uppsala, 2004.

Caillois 1982: Roger Caillois, *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*, Frankfurt a.M., 1982.

Caron 1999: Muriel Caron, „Les Remakes de Pierre Huyghe“, in: Parachute. Contemporary Art Magazine, Nr. 93, Januar 1999, S. 4-11.

Casavecchia 2011/12: Barbara Casavecchia mit Pierre Hyughe, Issue 13, Kaleidoscope, 2011/12, S. 103-107.

Celikates 2004: Robin Celikates, „Politik und Polizei. Jacques Rancière, Zur Logik von Entpolitisierungsprozess“, in: Text zu Kunst, Heft Nr. 55, Sep. 2004, S. 114-116.

Center for Culture & Society (Hg.) 2007: 이동연, 김상우, 민병직, 김성윤, 양기민, 한국의 대안공간 실태조사, 출판, 이동연, 서울 2007. Center for Culture & Society (Hg.), *Research on Korean Alternative Spaces*, mit Texten von Dongyeon Lee, Sangwoo Kim, Byungjik Min, Sungyun Kim, Kimin Yang, Seoul, 2007.

S. Chang 2000: Suk-Won Chang, „Integration or Disintegration?“, in: Kat. Ausst. Kwangju 2000.

A. Chang 2014: Alexa Chang, „Approaching the Infinite Narrative. Asian Art ‚Now‘. The Tomato Grey Artist Collective“, in: Third Text, Vol. 28, No. 1, 2014, S. 1-14.

Chen, Chua (Hg.) 2007: Kuan-Hsing Chen, Chua Beng Huat (Hg.), *Inter-Asia Cultural Studies. The Reader*, New York, 2007.

Cho 2005: 조광석 Gwang Suk Cho, „다양성으로 어필한 동시대 한국미술“ (kultureller Pluralismus als Symptom der zeitgenössischen koreanischen Kunst), in: Wolgan Missul, Juli 2005, S. 100-103.

Choi 2006: 최진화 Jinhwa Choi, „드림위버의 유쾌한 뷰파인더“ (Dreamweaver's Viewfinder), in: Space, Mai 2006, S. 164-169.

Chong 2005: Doryun Chong, „(South) Korea, Circa 2005: State of the Art“, in: Kat. Ausst. Venedig 2005 A, S. 58-117.

Christen 1989: Thomas Christen, „To Make or to Remake?“, in: Zoom, vol. 18, 1989, S. 2-8.

Christen 1996: Thomas Christen, „Scharf beobachtete Konstruktion. Erzählen im Film – filmische Narration“, in: Filmbulletin (Winterthur), 6/1996, S. 39-47.

Christen, Blanchet (Hg.) 2008: Thomas Christen, Robert Blanchet (Hg.), *New Hollywood bis Dogma 95. Einführung in die Filmgeschichte*, Band 3, Marburg, 2008.

Chua 2007: Chua Beng Huat, „Political Culturalism, Representation and the People's Action Party of Singapore“, in: *Democratization* 14 (5), 2007, S. 911-927.

Clark 2005 A: John Clark, „Between the worlds: Chinese art at Biennials since 1993“, in: *Yishu, A journal of Chinese Contemporary Art*, vol.4, no.2, 2005, S. 40-55.

Clark 2005 B: John Clark, „Three recent Biennales in Asia: Gwangju, Busan and Shanghai“, in: *Art and Australia*, 42, Sydney, 2005, S. 388-391.

Clark 2006 A: John Clark, „A Narrowing of Horizons: The Shanghai and Gwangju Biennales 2006“, in: *Art Monthly Australia*, 196, 2006, S. 50-55.

Clark 2006 B: John Clark, „Commentary on Part III“, in: Clark, Peleggi, Sabapathy (Hg.) 2006, S. 288-291.

Clark, Peleggi, Sabapathy (Hg.) 2006: John Clark, Maurizio Peleggi, T.K. Sabapathy (Hg.), *Eye of the Beholder. Reception, Audience, and Practice of Modern Asian Art*, Sydney, 2006.

Clark 2010: John Clark, „Biennials as Structures for the Writing of Art History. The Asian Perspective“, in: Filipovic, Van Hal, Øvstebø (Hg.), 2010, S. 164-183.

Clark 2014: John Clark, „The Worlding of the Asian Modern“, in: Antoinette, Turner (Hg.) 2014, S. 67-88.

Cohen et al. (Hg.) 2005: James Cohen, Kara T. McAlister, Kellie Rolstad, Jeff MacSwan (Hg.), *Proceedings of the 4th International Symposium on Bilingualism 2005*, Somerville, 2005.

Cooke 2006: Lynne Cooke, „Pierre Huyghe. Paris and London“, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 148, Nr. 1240, Juli, 2006, S. 506-507.

Copeland (Hg.) 2003: Mathieu Copeland (Hg.), *The In-Between. Anna Sanders Films*, Dijon, 2003.

Crimp 1979: Douglas Crimp, „Pictures“, in: *October*, Issue 8, 1979, S. 75-88.

Crone 2013: Bridget Crone, „Maryam Jafri Costume Party – Rahmen, Skripte und Bühnen“, in: *Kat. Ausst. Frankfurt a.M.*, 2013, S. 220-229.

Danzker 2009: Jo-Anne Birnie Danzker, „Post-West. Guangzhou Triennale, Taipei Biennial, and Singapore Biennale“, in: *Yishu. A Journal of Contemporary Chinese Art*, Jan/Feb, 2009, S. 16-29.

Datta (Hg.) 2005: Asit Datta (Hg.), *Transkulturalität und Identität. Bildungsprozesse zwischen Exklusion und Inklusion*, Berlin, 2005.

Debord 1978: Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Hamburg, 1978.

Debord 1995: Guy Debord, „Rapport über die Konstruktion von Situationen“, in: Ohrt (Hg.) 1995, S. 28-44.

Debord 2004: Guy Debord, „The Situationists and the New Forms of Action in Politics in Art“, in: Tom McDonough (Hg.) 2004, S. 159-166.

Deleuze, Guattari 2005: Gilles Deleuze, Felix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, London, 2005.

Dembeck 2007: Till Dembeck, *Text rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert* (Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul), Siegen, 2007.

Deppermann, Linke (Hg.) 2009: Arnulf Deppermann, Angelika Linke (Hg.), *Sprache intermedial: Stimme und Schrift – Bild und Ton. Jahrbuch des Instituts für Deutsche Sprache 2009*. Berlin, New York, 2009.

Dercon 2000: Chris Dercon, „Sonnenflügel-Mondtrakt“, in: Schneede (Hg.) 2000, S. 65-80.

Derrida 2003: Jacques Derrida, *Die Einsprachigkeit des Anderen*, München, 2003.

Diers (Hg.) 2006: Michael Diers, *Fotografie Film Video. Beiträge zu einer kritischen Theorie des Bildes*, Hamburg, 2006.

Diers 2006: Michael Diers, „Vom Ausstieg aus dem Bild und vom Einstieg in die Bilder“, in: Diers (Hg.) 2006, S. 31-51.

Dixon 2005: L. Quentin Dixon, „The Bilingual Education Policy in Singapore: Implications for Second Language Acquisition“, in: Cohen et. al. (Hg.) 2005, S. 625-635.

Dizdar 2006: Dilek Dizdar, *Translation. Um- und Irrwege*, Berlin, 2006.

Druxman 1975: Michael B. Druxman, *Make it Again, Sam. A Survey of Movie Remakes*, New York, 1975.

Dunne 2004: Michael Dunne, *American Film Musical Themes and Forms*, Jefferson, 2004.

De Duve (Hg.) 2009: Thierry de Duve (Hg.), *The Art Biennial as a global Phenomenon. Strategies of Neo-Political Times*, Rotterdam, 2009.

Eberwein 1998: Robert Eberwein, „Remakes and Cultural studies“, in: Horton, McDougal (Hg.) 1998, S. 15-33.

Eco 1987: Umberto Eco, *Streit der Interpretationen*, Konstanz, 1987.

J. Ellis 1992: John Ellis, *Visible Fictions. Cinema, Television, Video*, London, 1992.

P. Ellis 2007: Patricia Ellis, „The next best Thing to Heaven“, in: Kat. Ausst. Seoul 2007, S. 12-17.

Elsaesser 2008: Thomas Elsaesser, „Ingmar Bergman im Museum? Grenzbereiche, Limiten, Möglichkeitsbedingungen“, in: Kat. Ausst. Thun 2008, S.14-23.

Elsaesser 2012: Thomas Elsaesser, *Rainer Werner Fassbinder*, 2. Auflage, Berlin, 2012.

Erickson 2009: Ruth Erickson, „The Real Movie: Reenactment, Spectacle, and Recovery in Pierre Huyghe's *The Third Memory*“, in: *Framework*, Spring, Nr. 50, 2009, S. 107-124.

Esche 2002: Charles Esche, „아시아에서 발견하는 변화의 씨앗“ (Entdeckung des Perspektivenwechsels in Asien), in: *Ausschlussbericht Gwangju 2002*, S. 106-108.

Farell 2007: Laurie Ann Farell, Yeondoo Jung. „I'll remember You“, in: Kat. Ausst. Hongkong 2007, S. 3-4.

Featherstone (Hg.) 1990: Mike Featherstone (Hg.), *Global Culture. Nationalism, globalism and modernity*, London, Newbury Park, New Delhi, 1990.

Fehrmann et al. (Hg.) 2004: Gisela Fehrmann, Erika Linz, Eckhard Schumacher, Brigitte Weingart (Hg.), *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*, Köln, 2004.

Felix 2011: Jürgen Felix, „Zitat“, in: Koebner (Hg.) 2011, S. 790.

Fend, Koos (Hg.) 2004: Mechthild Fend, Marianne Koos (Hg.), *Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der frühen Neuzeit*, Köln, Weimar, 2004.

Fessen, Kubitscheck 1984: Helmut Fessen, Hans Dieter Kubitscheck, *Geschichte Malaysias und Singapurs*, Berlin, 1984.

Filipovic, Van Hal, Øvstebø (Hg.) 2010: Elena Filipovic, Marieke Van Hal, Solveig Øvstebø (Hg.), *The Biennial Reader*, Bergen, Ostfildern, 2010.

Fischer (Hg.) 2005: Ludwig Fischer (Hg.), *Programm und Programmatik. Kultur- und medienwissenschaftliche Analysen*. Konstanz, 2005.

Fisher 1998: Lucy Fisher, „Modernity and Postmaternity. High Heels and Imitation of Life“, in: Horton, McDougal (Hg.) 1998, S. 200-216.

Fleig 2005: Horst Fleig, *Wim Wenders. Hermetische Filmsprache und Fortscheiben antiker Mythologie*, Bielefeld, 2005.

Von Flemming 2004: Victoria von Flemming, „Der Sieg der Knaben oder von freiwilliger und unfreiwilliger Knechtschaft. Michelangelo, Caravaggio, Guido Reni und ein stummer Streit der Bilder“, in: Fend, Koos (Hg.) 2004, S. 199-220.

Foltinek, Leitgeb (Hg.) 2002: Hebert Foltinek, Christoph Leitgeb (Hg.), *Literaturwissenschaft – intermedial, interdisziplinär*, Wien, 2002.

Forrest, Koos (Hg.) 2002: Jennifer Forrest, Leonard R. Koos (Hg.), *Dead Ringers. The remake in theory and practice*, New York, 2002.

Foster (Hg.) 1983: Hal Foster (Hg.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, 1983.

Foster 1985: Hal Foster, *Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, Port Townsend, Washington, 1985.

Foster 1996: Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, New York, 1996.

Foster 2004: Hal Foster, „An Archival Impulse“, in: *October*, Vol. 110, Herbst 2004, S. 3-22.

Frohne 2000: Ursula Frohne, „Reality Bytes. Media Images between Fact and Fake“, in: *Ausst. Karlsruhe 2002 A*, S. 11-53.

Frohne 2001: Ursula Frohne, „Ausbruch aus der weissen Zelle. Die Freisetzung des Bildes in cinematisierten Räumen“, in: *Kat. Ausst. Bern 2001*, S. 51-63.

Frohne 2002: Ursula Frohne, „Berührung mit der Wirklichkeit. Körper und Kontingenz als Signaturen des Realen in der Gegenwartskunst“, in: Belting et al. (Hg.) 2002, S. 401-426.

Frohne, Haberer (Hg.) 2012: Ursula Frohne, Lillian Haberer (Hg.), *Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst*, München, 2012.

Frohne, Haberer 2012: Ursula Frohne, „Kinematographische Räume – Zur filmischen Ästhetik in Kunstinstitutionen und inszenierter Fotografie. Einführung“, in: Frohne, Haberer (Hg.) 2012, S. 9-52.

Frohne 2012: Ursula Frohne, „Moving Image Space – Konvergenzen innerer und äusserer Prozesse in kinematographischen Szenarien“, in: Frohne, Haberer (Hg.) 2012, S. 447-496.

Furuichi 2002: Furuichi Yasuko, „Asia. The Possibility of a Collaborative Space – Under Construction Project“, in: *Kat. Ausst. Tokyo 2002*, S. 14-15.

Gardner, Green 2016: Anthony Gardner, Charles Green, *Biennials, Triennials, and Documenta. The Exhibitions that Created Contemporary Art*, Chichester, 2016.

Genette 1993: Gérard Genette, *Palimpseste, Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt am Main, 1993.

Gibbons 2003: Fiachra Gibbons, „Where avant-garde meets super-rich“, in: *The Guardian*, 3. Juni 2003.

Giddens 1996: Anthony Giddens, *Konsequenzen der Moderne*, 7. Auflage, Frankfurt a. M., 1996.

Gillespie 1995: Marie Gillespie, *Television, Ethnicity and Cultural Changes*, London, 1995.

Goffman 1996: Erving Goffman, *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt a.M, 1996.

Goodman 1990: Nelson Goodman, *Weisen der Welterzeugung*, Berlin, 1990.

Greenberg 1998: Harvey Roy Greenberg, „Raiders of the Lost Text. Remaking as Contested Homage in Always“, in: Horton, McDougal (Hg.) 1998, S. 164-171.

Grein et al. (Hg.) 2010: Marion Grein, Miguel Souza, Svenja Völkel (Hg.), *Polyphonie, Intertextualität und Intermedialität – ein interdisziplinäres Forschungsfeld*, Aachen, 2010.

Grein 2010: Marion Grein, „Aspekt der Intertextualität beim Übersetzen vom Japanischen ins Deutsche“, in: Grein et al. (Hg.) 2010, S. 9-44.

Grindstaff 2002: Laura Grindstaff, „Pretty Woman with a Gun. La Femme Nikita and the Textual Politics of ‘the Remake’“, in: Forrest, Koos (Hg.) 2002, S. 273-308.

Grob 2001: Norbert Grob, „Immer das gleiche, nur immer anders. Zur Typologie des Remake.“, in: Jürgen et al. (Hg.) 2002, S. 335-347.

Grob 2011: Norbert Grob, „Studiosystem“, in: Koebner (Hg.) 2011, S. 702.

Groblewski, Bättschmann (Hg.) 1993: Michael Groblewski, Oskar Bättschmann (Hg.), *Kultfigur und Mythenbildung. Das Bild vom Künstler und sein Werk in der zeitgenössischen Kunst*, Berlin, 1993.

Grünzweig, Solbach (Hg.) 1999: Walter Grünzweig, Andreas Solbach (Hg.), *Grenzüberschreitungen. Narratologie im Kontext/Transcending Boundaries. Narratology in Context*, Tübingen, 1999.

Guattari 1992: Felix Guattari, „La Cité subjective“, in: Le Nouvel Observateur, Collection Dossiers 11, 1992, S. 12.

Gymnich 2007: Marion Gymnich, „Meta-Film und Meta-TV. Möglichkeiten und Funktionen von Metaisierung in Filmen und Fernsehserien“, in: Hauthal et al. (Hg.) 2007, S. 127-154.

Haberer 2006: Lilian Haberer, *Prinzip Raumbildung. Parallele Strukturen im Werk von Liam Gillick*, Nürnberg, 2006.

Haberer 2012: Lilian Haberer, „Modernereflexionen. Schwellenmomente architektonischer und filmischer Rahmungen in der kinematographischen Installation“, in: Frohne, Haberer (Hg.) 2012, S. 127-168.

Habermas 1981: Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Bd. I, Frankfurt a. M., 1981.

Haga 2002: Noriyuki Haga, „Gwangju Biennale“, in: Chunichi Shimbun, 13.04.2002.

Hall (Hg.) 1994: Stuart Hall, *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*, Hamburg, 1994.

Hall 1994: Stuart Hall, „Alte und neue Identitäten, alte und neue Ethnizitäten“, in: Hall (Hg.) 1994, S. 66-77.

Hannerz 1997: Ulf Hannerz, „Scenario for Peripheral Cultures“, in: King (Hg.) 1997, S. 107-128.

Harding, Ahamad 2002: James Harding, A.H. Ahmad Sarji, P. Ramlee. *The Bright Star*, Selangor, 2002.

Hausheer, Settele (Hg.) 1992: Cecilia Hausheer, Christoph Settele (Hg.), *Found Footage Film*, Luzern, 1992.

Hauthal et al. (Hg.) 2007: Janine Hauthal, Julijana Nadj, Ansgar Nünning, Henning Peters, *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen, historische Perspektiven, Metagattungen, Funktionen*, Berlin, 2007.

Hauthal et al. 2007: Janine Hauthal, Julijana Nadj, Ansgar Nünning, Henning Peters, „Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Begriffsklärungen, Typologien, Funktionspotentiale und Forschungsdesiderate“, in: Hauthal et al. (Hg.) 2007, S. 1-24.

Heck, Jöchner (Hg.) 2006: Kilian Heck, Cornelia Jöchner (Hg.), *Kemp-Reader. Ausgewählte Schriften*, München, Berlin, 2006.

Hein 1979: Birgit Hein, „The Structural Film“, in: Kat. Ausst. London 1979, S. 93-106.

Hein 1990: Birgit Hein, „Künstlerische Avantgarde und der Film. Zur Geschichte des Experimentalfilms“, in: Korte, Zahlten (Hg.) 1990, S. 51-62.

Heiss 2002: Alanna Heiss, „Finding Beauty in Function: Art and Architecture in the Contemporary Urban Environment“, in: Kat. Ausst. Shanghai 2002.

Held, Schneider 2007: Jutta Held, Norbert Schneider, *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder*, Köln, Weimar, Wien, 2007.

Henderson 1968: Gregory Henderson, *Korea. The Politics of the Vortex*, Cambridge, Massachusetts, 1968.

Hepp 1999: Andreas Hepp, *Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung*, Opladen, Wiesbaden, 1999.

Higgins 2002: Hannah Higgins, *Fluxus Experience*, London, 2002.

Hill, Lian 1995: Michael Hill, Lian Kwen Fee, *The Politics of Nation Building and Citizenship in Singapore*, London, New York, 1995.

Ho 2014: Oscar Ho, „Under the Shadow: Problems in Museum Development in Asia“, in: Turner, Antoinette (Hg.) 2014, S. 179-197.

Hobsch 2002: Manfred Hobsch, *Mach's noch einmal. Das grosse Buch der Remakes*, Berlin, 2002.

Hofmann 2000: Werner Hofmann, *Caspar David Friedrich. Natürlichkeit und Kunstwahrheit*, München, 2000.

Hohenberger (Hg.) 2000: Eva Hohenberger (Hg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin, 2000.

Holm 1976: Eric Holm, „Dog Day Aftertaste“, in: *Jump Cut* 10, Nr. 11, 1976, S. 3-4.

Holschbach 2011: Susanne Holschbach, „Artists in Drag“, in: Kat. Ausst. Salzburg, 2011, S. 180-243.

Holt 2004: Douglas B. Holt, *How Brands become Icons*, Boston, 2004.

Hopfener 2013: Birgit Hopfener, *Installationskunst in China. Transkulturelle Reflexionsräume einer Genealogie des Performativen*, Bielefeld, 2013.

Horn, Sauer (Hg.) 2009: Sabine Horn, Michael Sauer (Hg.), *Geschichte und Öffentlichkeit. Orte-Medien-Institutionen*, Göttingen, 2009.

Horstkotte, Leonhard (Hg.) 2006: Silke Horstkotte, Karin Leonhard (Hg.), *Lesen ist wie Sehen*, Köln, 2006.

Horton, McDougal (Hg.) 1998: Andrew Horton, Stuart Y. McDougal (Hg.), *Play It Again, Sam. Retakes on Remakes*, Los Angeles/London, 1998.

Hou 2001: Hou Hanru, „Shanghai Spirit. A Special Modernity“, in: *Prince Claus Fund Journal* 6, Dezember 2001, S. 60-65.

Huang 2007: Huang Du, „What is Asia? Why is Asia?“ in: Kat. Ausst. Karlsruhe 2007, S. 30-35.

Husslein-Arco, Krejci, Steinbrügge (Hg.) 2012: Agnes Husslein-Arco, Harald Krejci, Bettina Steinbrügge (Hg.), *Utopia: Gesamtkunstwerk*, Köln, 2012.

Huyghe 1996: Pierre Huyghe, „Des scenarios pour les temps libres. Interview with Françoise Chaloin“, in: *Documents sur l'art* 9, Sommer 1996, S. 22-30.

Huynh-Beattie 2006: Boitran Huynh-Beattie, „Post Doi Moi International Reception of Vietnamese Contemporary Art“, in: Clark, Peleggi, Sabapathy (Hg.) 2006, S. 277-287.

Iles 2001: Chrissie Iles, „Between the Still and Moving Image“, in: Kat. Ausst. New York 2001, S. 33-69.

Iles 2003: Chrissie Iles, „Issues in the New Cinematic Aesthetic in Video“, in: Böhler, Leighton (Hg.) 2003, S.129-141.

Irvine, Gal 2000: Judith T. Irvine, Susan Gal, „Language Ideology and Linguistic Differentiation“, in: Kroskrity (Hg.) 2000, S. 35-83.

Jackson 1998: Kevin Jackson, *The Language of Cinema*, New York, 1998.

Jacobson et al. 2007: Brian Jacobson, Christopher Hanson und Veronica Paredes, „Introduction. Deaths of Cinema“, in: *Spectator*, V. 27, 2007, S. 5-8.

Jäger, Stanitzek (Hg.) 2002: Ludwig Jäger, Georg Stanitzek (Hg.), *Transkribieren. Medien/Lektüre, München*, 2002.

Jäger 2002: Ludwig Jäger, „Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik“, in: Jäger, Stanitzek (Hg.) 2002, S. 19-42.

Jäger 2009: Ludwig Jäger, „Intermedialität - Intramedialität - Transkriptivität. Überlegungen zu einigen Prinzipien der kulturellen Semiosis“, in: Deppermann, Linke (Hg.) 2009, S. 299-324.

Jaeger, Straub (Hg.) 2004: Friedrich Jaeger, Jürgen Straub (Hg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften. Band 2. Paradigmen und Disziplinen*, Stuttgart, 2004.

Jameson 1991: Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, North Carolina, London, 1991.

Jang (Hg.) 2006: 장석만 Seokman Jang (Hg.), 한국 근대성 연구의 길을 묻다 (*Studies on Korean Modernity*), Seoul, 2006.

Jeppesen 2014: Travis Jeppesen, „In the Studio. Ming Wong“, in: *Art in America*, Jan. 2014, S. 82-89.

Jin 2003: Matsuura Jin, „The 2nd Fukuoka Triennale Art Exchange Programms. Imagined Workshop“, in: Kat. Aust. Fukuoka 2003, S. 5-6.

Jones 2011: Amelia Jones, „'The Artist is Present' Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence“, in: *TDR. The Drama Review*, Vol. 55, No. 1, Frühling, 2011, S. 16-45.

Jung 2002: 정준모 Junmo Jung, „광주 비엔날레 쉬면서 보기“(Die Gwangju Biennale als Pause erleben), in: *Kukmin Ilbo*, Seoul, 02.07.2002.

Jürgen et al. (Hg.) 2002: Felix Jürgen, Bernd Kiefer, Susanne Marschall, Marcus Stiglegger (Hg.), *Die Wiederholung*. Festschrift für Thomas Koebner zum 60. Geburtstag, Marburg, 2001.

Kamiya 2004: Yukie Kamiya, „Dreamweaver. Jung Yeondoo“, in: *Art Asia Pacific*, Nr. 39, Winter 2004, S. 70-74.

Kampmann 2011: Sabine Kampmann, „Künstler als Kunstwerk. Der Künstlerkörper zwischen Material Identitätsmarker und Selbstporträt“, in: Kat. Ausst. Salzburg 2011, S. 100-117.

J. Kang 2007: 강준만 Jun-Man Kang, 대중매체사 (*Korean History of Massmedia*), Seoul, 2007.

S. Kang 2007: Seungwan Kang, „Made in Korea, New Town Ghost, and Plastic Paradise“, in: Kat. Ausst. Santiago 2007, S. 187-211.

Kataoka 2002: Mami Kataoka, „Asia’s Art Map“, in: Kat. Ausst. Tokyo 2002, S. 20-21.

Kaufmann 2015: Thomas Dacosta Kaufmann, „Reflections on world art history“, in: Kaufmann, Dossin, Joyeux-Prunel (Hg.), 2015, S. 23-46.

Kaufmann, Dossin, Joyeux-Prunel 2015: Thomas Dacosta Kaufmann, Catherine Dossin, Béatrice Joyeux-Prunel, „Introduction: Reintroducing Circulations: Historiography and the Project of Global Art History“, in: Kaufmann, Dossin, Joyeux-Prunel (Hg.) 2015, S. 1-22.

Kaufmann, Dossin, Joyeux-Prunel (Hg.) 2015: Thomas Dacosta Kaufmann, Catherine Dossin, Béatrice Joyeux-Prunel (Hg.), *Circulations in the Global History of Art*, New York, 2015

Kee 2012: Joan Kee „False Front. The Art of Ming Wong“, in: Artforum International, Mai 2012, S. 262-269.

Kelsey, Stimson 2008: Robin Kelsey, Blake Stimson, „Introduction“, in: Kelsey, Stimson (Hg.) 2008, S. vii-xxxi.

Kelsey, Stimson (Hg.) 2008: Robin Kelsey, Blake Stimson (Hg.), *The Meaning of Photography*, Williamstown, 2008.

Kemp 2006: Wolfgang Kemp, „Heimrecht für Bilder. Funktionen und Formen des Rahmens im 19. Jahrhundert“, in: Heck, Jöchner (Hg.) 2006, S. 21-42.

Keppler 2005: Angela Keppler, „Fiktion und Dokumentation. Zur filmischen Inszenierung von Realität“, in: Wulf, Zirfas (Hg.) 2005, S. 189-200.

Kerler 2013: David Ramon Kerler, *Postmoderne Palimpseste. Studien zur (meta-)hermeneutischen Tiefenstruktur intertextueller Erzählverfahren im Gegenwartsroman*, Würzburg, 2013.

Khoo 2006: Olivia Khoo, „Love in Ruins. Spectral Bodies in Wong Kar-Wai’s In the Mood for Love“, in: Martin, Heinrich (Hg.) 2006, S. 235-253.

E. Kim, C. Choi (Hg.) 1997: Elaine H. Kim, Chungmoo Choi (Hg.), *Dangerous Women: Gender & Korean Nationalism*, New York, 1997.

H. Kim 2003 A: 김홍희 Hong-Hee Kim, 여성과 미술 (*Contemporary Art Discourse and the Field I: Women and Art*), Seoul, 2003.

H. Kim 2003 B: 김홍희 Hong-Hee Kim, 한국화단과 현대미술 (*Contemporary Art Discourse and the Field II: Korean Art World and Contemporary Art*), Seoul, 2003.

J. Kim 2005: Jung-Hee Kim, 베니스 비엔날레 (1895-2003) 의 역사와 당대 미술과의 관계 (*Die Geschichte der Venice Biennale (1895-2003) und ihre Beziehung zur Kunst jener Zeit*), Seoul, 2005.

J. Kim 2005: Jang Un Kim, „Whatever happened to alternative space in South Korea?“, in: Kat. Ausst. Venedig 2005 A, S. 96-117.

M. Kim 1999: Man-Su Kim, *Die Ambivalenz der Demokratie in Südkorea*, Frankfurt a.M., 1999.

N. Kim 2008: Nwi-Yeon Kim, „The Memory Remains“, in: Numero Korea, November 2008, S. 68-71.

S. Kim 2005: Sunjung Kim, „Secret beyond the door“, in: Kat. Ausst. Venedig 2005 A, S. 14-36.

S. W. Kim 2009: Song-Won Kim, „Yeondoo Jung“, in: Art in Asia, August 2009, S. 44.

S. J. Kim 2009: 김수지 Suji Kim, „안 윌크 터커와의 인터뷰“ (Interview mit Anne Wilke Tucker), in: Photonet, Dezember 2009, S. 82-83.

T. Kim, J. Yoo 2010: 김택용 Taekyong Kim, 유재길 Jae Kil Yoo, „베니스 비엔날레 한국관 연구. 글로벌 미술담론의 변화와 한국과의 관계를 중심으로“ (A Study on The Korean Pavillon of Venice Biennale. Focussing on the relation between the Korean pavillon and the changes in the discourse of Global Art), in: Journal of Basic Design & Art, Seoul, Vol.11, 2010, S. 383-391.

King (Hg.) 1997: Anthony D. King (Hg.), *Culture, Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, Minneapolis, 1997.

Klein (Hg.) 2003: Gabriele Klein (Hg.), *Tanz, Bild, Medien*, Hamburg, 2003.

Klein (Hg.) 2009: Gabriele Klein (Hg.), *Tango in Translation. Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik*, Bielefeld, 2009.

Klein 2009: Gabriele Klein, „Bodies in Translation. Tango als kulturelle Übersetzung“, in: Klein (Hg.) 2009, S. 15-38.

Klotz 1992: Volker Klotz, „Zitat und Montage in neuerer Literatur und Kunst“, in: Weisstein (Hg.) 1992, S. 180-196.

Knape (Hg.) 2005: Joachim Knape, *Medienrhetorik*, Tübingen, 2005.

Knape 2005: Joachim Knape, „The Medium is the Massage? Medientheoretische Anfragen und Antworten der Rhetorik“, in: Knape (Hg.) 2005, S. 17-40.

Knapstein 2006: Gabriele Knapstein, „Filmprojektionen jenseits des Kinos“, in: Kat. Ausst. Berlin 2006, S. 22-27.

Knörer 2004: Ekkehard Knörer, „Remake Pastiche. Gus van Sants Psycho“, in: Fehrmann et al. (Hg.) 2004, S. 191-202.

Koebner (Hg.) 2011: Thomas Koebner (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart, 2007.

Koo 2012: Kyunghwa Koo, „Mise-en-Scene: Directing in Contemporary Art“ in: Kat. Ausst. Seoul 2013, S. 9-16.

Korte, Zahlten (Hg.) 1990: Helmut Korte, Johannes Zahlten (Hg.), *Kunst und Künstler im Film*, Hameln, 1990.

Kreimer, Stanitzek (Hg.) 2004: Klaus Kreimeier, Georg Stanitzek (Hg.), *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, Berlin, 2004.

Kristeva 1969: Julia Kristeva, *Séméiotikè: recherche pour une sémanalyse*, Paris, 1969.

Kroskity (Hg.) 2000: Paul V. Kroskity (Hg.), *Regimes of Language. Ideologies, Politics, and Identities*, Santa Fe, 2000.

Krümmel, Lech 2001: Clemens Krümmel, Susanne Lech, Vorwort, in: *Texte zur Kunst*, September, 2001, S. 2-42.

Kruger 1987: Barbara Kruger, „Words and Pictures, interview with Jeanne Siegel“, in: *Art Magazine*, vol. 61, No. 10, Juni 1987, S. 17-21.

Kuon 1988: Peter Kuon, „Gattung als Zitat. Das Paradigma der literarischen Utopie“, in: Christian Wagenknecht (Hg.), *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Akten des IX. Germanistischen Symposions der DFG*, Würzburg, 1986, Stuttgart, 1988, S. 309-325.

Kühle, Bauer 2011: Sandra Kühle, Matthias Bauer, „Remake“, in: Koebner (Hg.) 2011, S. 594.

Lachmann 1984: Renate Lachmann, „Ebenen der Intertextualitätsbegriffs“, in: Karlheinz Stierle, Rainer Warning (Hg.), *Das Gespräch*, München, 1984, S. 133-138.

J. Lee 2006: Jiyoony Lee, „Looking glass Experience“, in: Kat. Ausst. London 2006, S. 10-14.

Y. Lee 2002: 이용우 Yongwoo Lee, „이념과 실천, 그 생물학적 아말감의 대립들“ (Ideologie und Praxis. Auseinanderdriften und Amalgamierung), in: Wolgan Missul, Mai, 2002, S. 68-89.

Leeker (Hg.) 2001: Martina Leeker (Hg.), *Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*, Berlin, 2001.

Léger 2010: Marc James Léger, „The Ghost is a Shell“, in: ETC., Issue 91, 2010, S. 16-20.

Leitch 2002: Thomas M. Leitch, „Twice-Told Tales“, in: Forrest, Koos (Hg.) 2002, S. 36-62.

Lewis 1992: Jim Lewis, „Outside World“, in: Kat. Ausst. New York 1992, S. 75.

Li 2002: Pi Li „Fantasie, or Disenchantment of the World“, in: Presstext von „Fantasia“, Peking, 2002.

Limbacher 1964: James L. Limbacher, *Original Film Sources and Titles with Subsequent Remakes*, Dearborn, 1964.

Limbacher 1991: James L. Limbacher, *Haven't I Seen You Somewhere Before? Remakes, Sequels and Series in Motion Pictures and Television, 1896-1990*, Ann Arbor, 1991.

Linpinsel, Lim (Hg.) 2018: Thomas Linpinsel, Il-Tschung Lim (Hg.), *Gleichheit, Politik und Polizei: Jaques Rancière und die Sozialwissenschaft*, Wiesbaden, 2018.

Lorenz 2012: Renate Lorenz, *Queer Art. A Freak Theory*, Wien, 2012.

Lütticken 2005: Sven Lütticken „An Arena in which to Reenact“, in: Kat. Ausst. Rotterdam, 2005, S. 17-60.

Mackay 2010: Benjamin Mackay, „Cinematic Causeway“, in: Kat. Ausst. Singapur 2010, S.69-73.

Mai, Wettengl (Hg.) 2002: Ekkehard Mai, Kurt Wettengl (Hg.), *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Wolfratshausen, 2002.

Manderbach 1888: Jochen Manderbach, *Das Remake. Studien zu seiner Theorie und Praxis*. Siegen, 1988.

Manovich 2005: Lev Manovich, *Black Box – White Cube*, Berlin, 2005.

Maravillas 2014: Francis Maravillas, „The Unexpected Guest. Food and Hospitality in Contemporary Asian Art“, in: Antoinette, Turner (Hg.) 2014, S. 159-178.

Marincola 1983: Paula Marincola, „Stock Situations/Reasonable Facsimiles“, in: Kat. Ausst. Philadelphia 1983, S. 5-26.

Marschall 2011: Susanne Marschall, Begriffserklärung zu „Parodie“, in: Koebner (Hg.) 2011, S. 508.

Martin, Heinrich (Hg.) 2006: Fran Martin, Ari Larissa Heinrich (Hg.), *Embodied Modernities. Corporeality, Representation and Chinese Cultures*, Honolulu, 2006.

Martinez Mateo 2018: Marina Martinez Mateo, „Doch diese Störung zielt eher auf ein Mehr als auf ein Weniger an Repräsentation. Ästhetik und politische Repräsentationskritik bei Jacques Rancière“, in: Linpinsel, Lim (Hg.) 2018, S. 121-139.

Mazdon 2002: Lucy Mazdon, *Encore Hollywood. Remaking French Cinema*, London, 2002.

McDonough (Hg.) 2004: Tom McDonough, *Guy Debord and The Situationist International*, Cambridge, 2004.

McDonough 2004: Tom McDonough, „No Ghost“, in: October, Issue 110, Herbst, 2004, S. 107-130.

McLuhan 1992: Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle. „Understanding Media“ (1964)*, Düsseldorf, 1992.

Menkhoff 1998: Thomas Menkhoff, „Singapur. Zwischen Staat, Markt und Modernisierung“, in: Herrmann-Pillath, Lackner (Hg.) 1998, S. 240-258.

Meskimmon 2001: Marsha Meskimmon, *Contemporary Art and the Cosmopolitan Imagination*, London, New York, 2001.

Meskimmon 2014: Marsha Meskimmon, „Response and Responsibility. On the Cosmopolitics of Generosity in Contemporary Asian Art“, in: Antoinette, Turner (Hg.) 2014, S. 143-158.

Meyer 1988: Herman Meyer, *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*, Frankfurt a.M., 1988.

Millar 2003: Jeremy Millar, „Travlers' Tale“, in: Parkett, Nr. 66, 2003, S. 126-139.

Miró 2001: Neus Miró „Multiple Subjects“, in: Kat. Ausst. Barcelona 2001.

Mitchell 1994: W.J.T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, 1994.

K. Moon 1997: Katharine H.S. Moon, „Prostitute bodies and gendered states in U.S.-Korea relations“, in: E. Kim, C. Choi (Hg.) 1997, S. 141-174.

Y. Moon (Hg.) 2006: Young Ming Moon (Hg.), *Incongruent. Contemporary Art from South Korea*, Seoul, 2006.

Y. Moon 2006: Young Ming Moon, „Violence and Modernity. The Re-inscription of Memory“, in: Y. Moon (Hg.) 2006, S. 55-91.

Movius 2003: Lisa Movius, „Urban Deconstruction. The 2002 Shanghai Biennale moves towards the mainstream“, in: Asian Wall Street Journal, Januar, 2003, S. 17-19.

Moxey 2013: Keith Moxey, *Visual Times. The Image in History*, Durham, 2013

Muhammad: Amir Muhammad, *120 Malay Movies*, Puchong, 2010.

Naficy 2007: Hamid Naficy, „Viva Cinema or How Cinema Changes Incessantly in Order to Remain the Same“, in: „Deaths of Cinema“. Special Graduate Conference Issue, Spectator 27, Supplement, 2007, S. 9-12.

Nakas 2005: Kassandra Nakas, „Jung Yeondoo. Das Mögliche, sichtbar gemacht“, in: Kat. Ausst. Berlin 2005, S. 90-95.

Nichols 2000: Bill Nichols, „Dokumentarfilm – Theorie und Praxis“, in: Hohenberger (Hg.) 2000, S. 164-181.

Nollert 2002: Angelika Nollert, „Realitäten der künstlerischen Imagination“, in: Kat. Ausst. Kassel 2002, S. 122-127.

Nowlan 1989: Robert Nowlan, Gwendolyn Wright Nowlan, *Cinema Sequels and Remakes, 1903-1987*, London, 1989.

Nünning (Hg.) 2004: Ansgar Nünning (Hg.), Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, Stuttgart/Weimar, 2004.

Nuridsany 2002: Michel Nuridsany, „Gwangju, La Biennale Monte, qui Monte“, in: Le Figaro, 19.04. 2002.

Obrist 2002: Hans Ulrich Obrist, „Die Geschichte der tausend Zeichen“, in: Parkett Nr. 66, 2002, S. 142-155.

Odin 1990: Roger Odin, „Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre“, in: Blümlinger (Hg.) 1990, S. 125-146.

Oh 2007: 오영숙 Youngsook Oh, 1950 년대, 한국영화와 문화담론 (*Korean Cinema and the Cultural Discourse in the 1950s*), Seoul, 2007.

Ohrt (Hg.) 1995: Roberto Ohrt (Hg.), *Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten*, Hamburg, 1995.

Oltmann 2008: Katrin Oltmann, *Remake/Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse. 1930-1960*, Bielefeld, 2008.

Owens 1984: Craig Owens, „Posing“, in: Kat. Ausst. New York 1984, S. 7-17.

Pakir 1993: Anne Pakir, „Two tongue tied: Bilingualism in Singapore“, in: Journal of Multilingual and Multicultural Development (Special issue on Bilingualism and National Development), Vol. 14, 1993, S. 73-90.

Panofsky (Hg.) 1999: Erwin Panofsky, *Stil und Medium im Film & die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers*, Frankfurt a.M., 1999.

Panofsky 1999: Erwin Panofsky, „Stil und Medium im Film“, in: Panofsky (Hg.) 1999, S. 5-28.

Pantenburg 2012 A: Volker Pantenburg, „Sharon Lockhart. Raum, Medium, Dispostiv“, in: Frohne, Haberer (Hg.) 2012, S. 325-342.

Pantenburg 2012 B: Volker Pantenburg, „Filme Zitieren. Zur medialen Grenze des Zitatbegriffs“, in: Roussel (Hg.) 2012, S. 245-258.

Parfait 2001: Françoise Parfait, *Vidéo: Un Art Contemporain*, Paris, 2001.

J. Park 2014: Jung-Ae Park, „Korean Artist in Transcultural Spaces: Constructing New National Identities“, in: International Journal of Art & Design Education, 2014, S. 223-234.

R. Park 2005: Rhai Kyoung Park, „Die Konfrontation und radikale Umkehrung von Realität und Irrealem“, in: Kat. Ausst. Berlin 2005, S. 13-15.

S. Park 2004: 박성환 Sunghwan Park, 한국국제비엔날레의 전시체계와 문제점 분석 (*Über das Ausstellungssystem der koreanischen Biennalen. Eine Problemanalyse anhand der Beispiele der Busan- und Gwangju Biennalen*), Magisterarbeit von der Kyung Hee Universität, 2004.

S. E. Park 2005: Shin-Eui Park, „Kultureller Nomadismus und die Entstehung einer neuen Generation moderner Kunst in Korea“, in: Kat. Ausst. Berlin 2005, S. 21-25.

Petersen, Wulff 2005: Rüdiger Petersen, Hans J. Wulff, „Spin-off: Von der Bedeutung des „Fortspinnens“ für die Programmentwicklung des Fernsehens“, in: Fischer (Hg.) 2005, S. 339-356.

Petzoldt 2000: Ruth Petzoldt, *Albernheit mit Hintersinn. Intertextuelle Spiele in Ludwig Tiecks romantischen Komödien*, Würzburg, 2000.

Peucker 2013: Brigitte Peucker, „Fassbinder und das Kino der Gegenwart“, in: Kat. Ausst. Frankfurt a.M. 2013, S. 42-57.

Pfisterer (Hg.) 2003: Ulrich Pfisterer (Hg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart, Weimar, 2003.

Pieterse 1998: Jan Nederveen Pieterse, „Der Melange-Effekt. Globalisierung im Plural“, in: Beck (Hg.) 1998, S.87-121.

Herrmann-Pillath, Lackner (Hg.) 1998: Carsten Herrmann-Pillath, Michael Lackner (Hg.), *Länderbericht China. Politik, Wirtschaft und Gesellschaft im chinesischen Kulturraum*, Bonn, 1998.

Pleitner 2009: Berit Pleitner, „Erlebnis- und erfahrungsorientierte Zugänge zur Geschichte. Living History und Reenactment“, in: Horn, Sauer (Hg.) 2009, S. 40-47.

Rancière 2006: Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin, 2006.

Rancière 2009: Jacques Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien, 2009.

Rauh 1990: Reinhold Rauh, *Wim Wenders und seine Filme*, München, 1990.

Rebentisch 2001: Juliane Rebentisch, „Das Publikum und seine Zeit“, in: Texte zur Kunst, Was will die Kunst vom Film, Heft 43, September 2001, S. 54-65.

Rexroth (Hg.) 1972: Tillmann Rexroth (Hg.), *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Bd. IV/I, *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*, Frankfurt a.M., 1972.

Rhee 1999: Wonil Rhee, „Crosscultural Dialogue in Asia“, in: Wolganmisul, April, 1999, S. 58-60.

Rhee 2003: 이원일 Wonil Rhee, 아시아 비엔날레 개최의 의미와 전망 (*Asian Biennales and Their Significance*), Seoul, 2003.

Robbins 2001: David Robbins, „Science-fiction chaude“, in: Kat. Ausst. Vendig 2001 B., S. 168-177.

Robinson 2005: Michael Robinson, „Contemporary Cultural Production in South Korea. Vanishing Meta-Narratives of Nation“, in: Stringer (Hg.) 2005, S. 15-29.

Römer 2001: Stefan Römer, *Künstlerische Strategien des Fake*, Ostfildern, 2001.

Rogoff 2009: Irit Rogoff, „Geo-Cultures. Circuits of Arts and Globalizations“, in: de Duve (Hg.) 2009, S. 106-115.

Von Rosen 2003 A: Valeska von Rosen, „Interpikturalität“, in: Pfisterer (Hg.) 2003, S. 161-164.

Von Rosen 2003 B: Valeska von Rosen, „Bedeutungsspiele in Caravaggios Darstellungen Johannes' des Täufers“, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter 7/8, 2003, S. 59-72.

Rosenkranz, Schneider (Hg.) 2000: Doris Rosenkranz, Nobert F. Schneider (Hg.), *Konsum. Soziologische, ökonomische und psychologische Perspektiven*, Opladen, 2000.

Rosenthal 2002: Stephanie Rosenthal, „Der Faden ist gerissen“, in: Kat. Ausst. München 2002, S. 8-23.

Rother 1997: Rainer Rother (Hg.), *Sachlexikon Film*, Hamburg, 1997.

Roussel (Hg.) 2012: Martin Roussel (Hg.), *Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats*, München, 2012.

Roy 1999: André Roy, *Dictionnaire du Film*, Laval (Québec), 1999.

Royoux 2005: Jean-Christophe Royoux, „Free Time Workers and Reconfiguration of Public Space: Several Hypotheses on the Work of Pierre Huyghe“, in: Büchler, Leighton (Hg.), 2005, S. 180-200.

Ruckstuhl 1989: Urs Ruckstuhl, „Psychoboom und Imitation. Formen, Modelle, Funktionen“, in: Kat. Ausst. Zürich/Berlin 1989, 1990, S. 32-44.

Russel 1999: Catherine Russel, *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*, Durham, London, 1999.

Rutherford (Hg.) 1990: Jonathan Rutherford, *Identity: Community, Culture, Difference*, London, 1990.

Rutherford 1990: Jonathan Rutherford, „The Third Space. Interview with Homi Bhabha“, in: Rutherford (Hg.) 1990, S. 207-221.

Ryu 2009: 류한승 Han-Seung Ryu, „결과보다 과정“ (Prozessorientierte Kunst), in: Seoul Art Guide, März, 2009, S. 36-39.

Sambrani 2014: Chaitanya Sambrani, „An Experiment in Connectivity: From the ‘West Heavens’ to the ‘Middle Kingdom’“ in: Antoinette, Turner (Hg.) 2014, S. 89-107.

Schlaegel 1999: Andreas Schlaegel, „Art imitates Life imitates Elvis“, in: Kat. Ausst. Seoul 1999, S. 37-49.

Schlaegel 2005: Andreas Schlaegel, „Yeondoo Jung“, in: Contemporary 21, Nr. 74, London, 2005, S. 106-107.

Schleiermacher 1973: Friedrich Schleiermacher, „Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens“, in: Störig (Hg.) 1973, S. 38-70.

Schmid (Hg.) 1986: Georg Schmid (Hg.), *Die Zeichen der Historie. Beiträge zu einer semiologischen Geschichtswissenschaft*, Graz, Wien, Köln, 1986.

Schmidt Jr. 1982: Ernst Schmidt Jr. „Kommerz und Avantgarde. Zur Situation des österreichischen Films“ in: Breicha, Urbach (Hg.) 1982, S. 395-408.

Schneider 2000: Nobert Schneider, „Konsum und Gesellschaft“, in: Rosenkranz, Schneider (Hg.) 2000, S. 9-22.

Schneede (Hg.) 2000: Uwe M. Schneede (Hg.), *Museum 2000, Erlebnispark oder Bildungsstätte*, Köln, 2000.

Schütz 1979: Alfred Schütz, Thomas Luckmann, *Strukturen der Lebenswelt*, Frankfurt am Main, 1979

Schulte-Middelich 1985: Bernd Schulte-Middelich, „Funktionen intertextueller Textkonstitution“, in: Broich, Pfister (Hg.) 1985, S. 197-243.

Schuster 2005: Peter-Klaus Schuster, „Vorwort“, in: Kat. Ausst. Berlin 2005, S. 9-10.

Schwartz 2001: Ronald Schwartz, *Noir, Now and Then. Film Originals and Remakes, 1944-1999*, Westport, 2001.

Seipel (Hg.) 1993: Wilfried Seipel (Hg.), *Diskurse der Bilder. Photokünstlerische Reprisen kunsthistorischer Werke*. Wien, 1993.

B. Shim 2013: 심보선 Boshun Shim, *그을린 예술 (Geschwärzte Kunst)*, Seoul, 2013.

S. Shim 2002: 심상용 Sang-Yong Shim, „비엔날레에 있어 정신적이지 않은것에 관하여“ (Über das Nicht-Geistige bei den internationalen Biennalen), in: Wolgan Missul, Mai 2002, S. 78-85.

Shin, Robinson (Hg.) 2006: Giwook Shin, Michael Robinson (Hg.), *Colonial Modernity in Korea*, Cambridge, 2006.

H. Shin 2009: Hyun Jun Shin, „Translation of ‘America’ during the early Cold War Period: a comparative study on the history of popular Music in South Korea and Taiwan“, in: *Inter-Asia Cultural Studies*, Vol. 10, New York, 2009, S. 83-102.

Siegel 2001: Mark Siegel „The Intimate Space of Wong Kar Wai“, in: Yau (Hg.) 2001, S. 277-294.

Sinsheimer 2009: Karen Sinsheimer, „Identity, Family, Memory: Who am We?“ in: Kat. Aust. Houston 2009, S. 58-78.

Sitt, Horányi 1993: Martina Sitt, Attila Horányi, „Kunsthistorische Suite über das Thema des Zitats in der Kunst“, in: Seipel (Hg.) 1993, S. 9-21.

Söntgen 2012: Beate Söntgen, „Das Interieur als psychische Installation – Zur Einrichtung des Innenraums bei Teresa Hubbard/Alexander Birchler und Eija-Liisa Ahtila“, in: Frohne, Haberer (Hg.) 2012, S. 419-446.

Song 2011: Misook Song, „Oh Yinhwan. Playing with the Language of Identity“, in: Arts Council Korea (Hg.), *Korean Artists Today*, Vol. 2, Seoul, 2011.

Souza 2010: Miguel Souza „Polyphonie im Gespräch“, in: Grein et al. (Hg.) 2010, S. 45-75.

Spiegl 1999: Andreas Spiegl, „Pierre Huyghe“, in: Springerin. Hefte für Gegenwartskunst, Band V, Heft 3, 1999, S. 75-76.

Stanitzek 2004: Georg Stanitzek, „Texte, Paratexte, in Medien: Einleitung“, in: Kreimeier, Stanitzek (Hg.) 2004, S. 3-20.

Steinbrügge 2012: Bettina Steinbrügge, „Vor Allem aber auch nichts von dem unglücklichen „Gesamtkunst“ in den Titel!!! – Genug davon !!!“, in: Husslein-Arco, Krejci, Steinbrügge (Hg.) 2012, S. 38-53.

Stemmerich (Hg.) 2001: Gregor Stemmerich (Hg.), *Kunst/Kino*, Köln, 2001.

Stichweh 2016: Rudolf Stichweh, „Zeitgenössische Kunst. Eine Fallstudie zur Globalisierung“, in: Brokoff, Geitner, Stüssel (Hg.) 2016, S. 75-84.

Stierle, Warning (Hg.) 1984: Karlheinz Stierle, Rainer Warning (Hg.), *Das Gespräch*, München, 1984.

Stocker 1998: Peter Stocker, *Theorie der intertextuellen Lektüre: Modelle und Fallstudien*, Paderborn, 1998.

Störig (Hg.) 1973: Hans Joachim Störig (Hg.), *Das Problem des Übersetzens*, 2. Aufl., Darmstadt, 1973.

Stoichita 1998: Victor Stoichita, *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München, 1998.

Storer 2010: Russel Storer, „Repeat after Me“, in: Kat. Ausst. Singapur 2010, S. 57-65.

Storr 2001: Robert Storr, „Harry's Last Call“, in: Art Forum International, September 2001, S. 158-159.

Stringer (Hg.) 2005: Julian Stringer (Hg.), *New Korean Cinema*, Edinburgh, 2005.

Takeuchi 2005: Yoshimi Takeuchi, *What is Modernity? Writings of Takeuchi Yoshimi*, New York, 2005.

Tang 2009: Tang Fu Kuen, „Notes from the Curator“, in: Kat. Aust. Venedig 2009, S. 9-11.

Tang 2011: Tang Fu Kuen, „Ming Wong“, in: Kat. Ausst. Singapur 2011, S. 272-273.

Taussig 1997: Michael Taussig, *Mimesis und Alterität. Eine andere Geschichte der Sinne*, Konstanz, 1997.

Töteberg (Hg.) 2005: Michael Töteberg (Hg.), Metzler Film Lexikon, 2. Auflage, Stuttgart, Weimar, 2005.

Töteberg 2005: Michael Töteberg, „Der Amerikanische Freund“, in: Töteberg (Hg.) 2005, S. 27.

Tsui 2009: Hilary Tsui, „Premature Farewell und Recycled Urbanism: Guangzhou Triennial and Shanghai Biennale in 2008“, in: Yishu. Journal of Contemporary Chinese Art, Jan/Feb 2009, S. 6-15.

Turner 2014: Caroline Turner, „Introduction Part 1. Critical Change and Global Contexts in Contemporary Asian Art“, in: Antoinette, Turner (Hg.) 2014, S. 1-22.

Uterwedde 1991: Henrik Uterwedde, „Sozialer Wandel in Frankreich. Von den Trente Glorieuses zur dualen Gesellschaft?“, in: Frankreich Jahrbuch 1991, Deutsch-Französisches Institut (Hg.), Opladen, 1991, S. 35-52.

Verevis 2006: Constantine Verevis, *Film Remakes*. New York, 2006.

Verwoert 2010: Jan Verwoert, „The Curious Case of Biennial Art“, in: Filipovic, Van Hal, Øvstebø (Hg.) 2010, S. 184-197.

Vincendeau 1993: Ginette Vincendeau, „Hijacked“, in: Sight and Sound, Vol. 3, Nr. 7 (Juli), 1993, S. 23-25.

Vorkoeper 2010: Ute Vorkoeper, „Unauffällige Fiktionen. Von Foto-zu Video-Texten“, in: Kunstform International, Band 202, 2010, S. 70-91.

Wagner-Egelhaaf 2008: Martina Wagner-Egelhaaf, „Rahmen-Geschichten. Ansichten eines kulturellen Dispositivs“, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 82/1, 2008, S. 112-148.

Wall 1997: Jeff Wall, „Interview/Lecture“, Transcript, II/3 (1996)“ in: A Journal of Visual Culture, Dundee, Scotland, vol. 2, issue 3, 1997, S. 5-29.

Walter 2002: Christine Walter, *Bilder Erzählen!: Positionen Inszenierter Fotografie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffat, Sam Taylor-Wood*, Weimar, 2002.

Wee 2010: C.J. Wang-ling Wee, „'We Asians?' Modernity, Visual Art Exhibitions, and East Asia“, in: Boundary 2, Frühling 2010, S. 91-126.

Wees 1992: William C. Wees, *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*, New York, 1993.

Weibel 1982: Peter Weible, „Kunstexpansionen: Grenzkunst“, in: Breicha, Urbach (Hg.) 1982, S. 36-65.

Weibel, Buddensieg (Hg.) 2007: Peter Weibel, Andrea Buddensieg (Hg.), *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*, Ostfildern, 2007.

Weisstein (Hg.) 1992: Ulrich Weisstein (Hg.), *Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin, 1992.

Welchman 2001: John C. Welchman, *Art After Appropriation. Essays on Art in the 1990s*, San Diego, 2001.

Welter 1986: Rüdiger Welter, *Der Begriff der Lebenswelt. Theorien vortheoretischer Erfahrungswelt*, München, 1986.

Werckmeister 2005: Otto Karl Werckmeister, *Der Medusa-Effekt. Politische Bildstrategie seit dem 11. September 2001*, Berlin, 2005.

Williams 2002: Alan Williams, „The Raven and the Nanny. The Remake as Crosscultural Encounter“, in: Forrest, Koos (Hg.) 2002, S. 151-168.

Wills 1998: David Wills, „The French Remark. Breathless and Cinematic Citationality“, in: Horton, McDougal (Hg.) 1998, S. 147-161.

Wirth 2012: Uwe Wirth, „Zitieren, pfpfen, exzerpieren“, in: Martin Roussel (Hg.) 2012, S. 79-98.

Wolf 1999: Werner Wolf, „Framing Fiction. Reflections on a Narratological Concept and an Example. Bradbury, Mensonge“, in: Grünzweig, Solbach (Hg.) 1999, S. 97-124.

Wolf 2002: Werner Wolf, „Intermedialität. Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft“, in: Foltinek, Leitgeb (Hg.) 2002, S. 163-192.

Wolf 2007: Werner Wolf, „Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen“, in: Hauthal et al. (Hg.) 2007, S. 25-64.

Wollen 2001: Peter Wollen, „Die zwei Avantgarden“, in: Stemmrich (Hg.) 2001, S. 164-176.

Wong 2013: Wong Ming, „Wong Ming über Fassbinder“, in: Kat. Ausst. Frankfurt a.M., 2013, S. 266-269.

Woo 2002: 우설아 Sulhwa Woo, 포스트콜로니얼시대의 전시기획전략. 아시아 현대미술의 정체성 논의를 중심으로 (*Exhibition Strategy in Postcolonial Era*), Magisterarbeit an der Kyunghee Universität, Seoul, 2002.

Wulf, Zirfas (Hg.) 2005: Christoph Wulf, Jörg Zirfas (Hg.), *Ikonologie des Performativen*, Bonn, 2005.

Xu 2002: Xu Jiang, „Overlooking Cities“, in: Kat. Ausst. Shanghai, 2002.

J. Yang 2007: Jonghoe Yang, „Globalization, Nationalism, and Regionalization: The Case of Korean Popular Culture“, in: *Development and Society*, Vol. 36, Nr. 2, Dezember 2007, S. 177-199.

S. Yang 2005: Shin-Yi Yang, „The New Global Spectacle. A Show at Play“, in: Kat. Ausst. Jakarta 2005, S. 50-57.

Yau (Hg.) 2001: Esther C.M. Yau (Hg.), *At Full Speed. Hong Kong Cinema in a Borderless World*, Minnesota, 2001.

Yoo 2005: 유선영 Seon-Young Yoo, „황색 식민지의 서양영화 관람과 소비실천, 1934-1942. 제국에 대한 문화적 부인의 실천성과 정상화 과정“ (Cultural practices of consuming foreign films in war-time colonial Korea, 1934-1942. Ambivalence in cultural non-recognition against Empire Japan), in: *언론과 사회* (Press and Society), Nr. 13, Seoul, 2005, S. 7-62.

Yoo 2006: 유선영 Seon-Young Yoo, „황색 식민지의 아메리카나이제이션“ (Americanization in colonial Korea), in: Jang (Hg.) 2006, S. 255-292.

Yoo 2007: Seon-Young Yoo, „Embodiment of American Modernity in Colonial Korea“ (2001), in: Chen, Chua (Hg.) 2007, S. 225-245.

Yoshimi 2003: Shunya Yoshimi, „America's Desire and Violence: Americanization in Postwar Japan and Asia during the Cold War“, in: *Inter-Asia Cultural Studies*, Vol. 4, Nr. 3, 2003, S. 433-450.

Yun 2006: Nanji Yun, „The Identity of Korean Art History. Fear/Love Thy Neighbour?“, in: Kat. Ausst. London 2006, S. 42-48.

Young 1990: Robert Young, *White Mythologies*, London, New York, 1990.

Zahlten 1990: Johannes Zahlten, „Die Kunsthistoriker und der Film, historische Aspekte und künftige Möglichkeiten“, in: Korte und Zahlten (Hg.), 1990, S. 13-20.

Zuschlag 2002: Christoph Zuschlag, „Vom Kunstzitat zur Metakunst. Kunst über Kunst im 20. Jahrhundert“, in: Mai, Wettengl (Hg.) 2002, S. 170-189.

Zuschlag 2006: Christoph Zuschlag, „Auf dem Weg zu einer Theorie der Interikonizität“, in: Horstkotte, Leonhard (Hg.) 2006, S. 89-99.

Internet:

Araeen 2012: Rasheed Araeen, „Art Institutions, Visual Culture, and Territoriality, and their Roles in Defining and Legitimising the Contemporary“, in: The And. An Expanded Questionnaire on the Contemporary, Field Notes, Asia Art Archive Journal, Vol. 1, 2012, online verfügbar unter: <https://aaa.org.hk/en/ideas/ideas/an-expanded-questionnaire-on-the-contemporary-part-i> (Stand: 05.06.2014).

Bailey: Liz Bailey „Why have some artists turned to anthropology in their practice and how has this turn been interpreted and critiqued?“, online verfügbar unter: http://www.lizbailey.org.uk/painting_pages/essay%20pages/artist%20as%20anthropologist.htm (Stand: 05.06.2014).

Baecker: Angie Baecker, „Melodrama and Message. The Art of Ming Wong“, in: Leap 10, 1. September 2011, online verfügbar unter: <http://leapleapleap.com/2011/09/melodrama-and-metissage-the-art-of-ming-wong/> (Stand: 04.04.2014).

Bianpoen: Carla Bianpoen, „Ming Wong: Imitation of Life“, in: Asian Contemporary Art and Culture, 2010, online verfügbar unter: <http://www.artsmag.com/articles/detail.php?Title=Ming%20Wong:%20Imitation%20of%20Life&articleID=126>, <https://www.mutualart.com/Article/Ming-Wong--Imitation-of-Life/217990C073319FF2> (Stand: 02.05.2015).

Buchan: Noah Buchan, „Making the global local and the local global“, in: Taipei Times, 03. Dez. 2006, online verfügbar unter: http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/630/969 (Stand: 02.05.2015).

Choi: Changhee Choi, „아티스트 인 레지덴스 프로그램은 어떻게 진화하고 있나“ (Die Entwicklung des Künstlerresidenzprogramms in Korea), online verfügbar unter: http://webzine.gokams.or.kr/03_data/03_01_veiw.asp?idx=350&page=5&c_idx=52&searchString (Stand: 02.04.2016).

Clark: John Clark, „Contemporary Asian Art at Biennales and Triennales. The 2005 Venice Biennale and Fukuoka Asian Triennale, the Sigg Collection, and the Yokohama and Guangzhou Triennales“, 2006, online verfügbar unter: <http://www.caareviews.org/reviews/884#.W0iqAS3qiqA> (Stand: 02.07.2016).

Cross: Susan Cross, „The Hugo Boss Prize 2002. Pierre Huyghe“, online verfügbar unter: http://pastexhibitions.guggenheim.org/hbp_huyghe/index.html (Stand: 13.06.2015).

Edwards: James Rhys Edwards, „Impossible Properties. Language and Legitimacy in Ong Keng Sen’s Lear“, in: IJAPS, Vol. 10, Nr. 2, Juli 2014, S. 13-34, online verfügbar unter: <http://ijaps.usm.my/wp-content/uploads/2014/07/IJAPS-102-2014-Art-1-13-343.pdf> (Stand: 10.12.2014).

Fogle 1996: Douglas Fogle, „Cinema is dead, Long live the Cinema“. Celebration 100 years of cinema, in: Frieze, Issue 29, Juni-August, 1996, online verfügbar unter: <https://frieze.com/article/cinema-dead-long-live-cinema> (Stand: 10.12.2014).

Gamer: Elisabeth-Christine Gamer, „Interpiktorialität – mehr als ein Dialog von Kunstwerken: Interdisziplinäre Ansätze zu einer aktuellen Forschungsdiskussion“, Vortrag bei der Tagung „Interpiktorialität – der Dialog der Bilder“, Ruhr-Universität Bochum, 04.–05.11.2011., online verfügbar unter: <http://www.jltonline.de/index.php/conferences/article/view/494/1263> (Stand: 19.06.2012).

Gasparini: Mariachiara Gasparini, „Interview with Monica Juneja about Global Art History“, online verfügbar unter: <http://trafo.hypotheses.org/567> (Stand: 12.04. 2017).

Gonçalves: Lisbeth Rebollo Gonçalves, „Exoticism in Evidence“, online verfügbar unter: http://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=163. (Stand: 13.04.2014).

Gupta: Atreyee Gupta, „On Territoriality, Temporality, and the Politics of Place“, in: The And. An Expanded Questionnaire on The Contemporary, Field Notes, Asia Art Archive Journal Vol. 001, 2012, S. 73, online verfügbar unter: http://www.academia.edu/4647898/On_Territoriality_Temporality_and_the_Politics_of_Place_The_And_An_Expanded_Questionnaire_on_The_Contemporary_Field_Notes_Asia_Art_Archive_Journal_Vol._001_2012 (Stand: 05.06.2015).

Hasegawa: Yuko Hasegawa, „I’m a bandit, and I shall take away thy pride“, online verfügbar unter: http://www.yeondoojung.com/texts_view.php?no=12 (Stand: 10.08.2010).

Hsu: Manray Hsu, „On global Curating“, Curating Now, public panel discussion organized by the MA in curatorial Practice, California College of the Arts in San Francisco, October 30, 2003, online verfügbar unter: http://curatorial-practice.blogs.cca.edu/?page_id=1495 (Stand: 03.05.2015).

Hu: Hu Fang „Stranger on the Road“, online verfügbar unter: http://www.art-it.asia/u/admin_ed_feature_e/GPfvNUIKFEW298ugHqB1/ (Stand: 04.04.2014).

Joyeux-Prunel: Béatrice Joyeux-Prunel, „ARTL@S: A Spacial and Trans-national Art History. A Origins and Positions of a Research Program“, online verfügbar unter: <http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1003&context=artlas> (Stand: 14.10.2017).

Kang: Su-Mi Kang, „Simulacrum Lucida“, online verfügbar unter: http://www.yeondoojung.com/texts_view.php?no=3 (Stand: 10.08.2010).

Kolesnikov-Jessop: Sonja Kolesnikov-Jessop, „A Festival to Develop Singapore’s Artistic Vision“, in: New York Times, 30. Juli 2007, online verfügbar unter: http://www.nytimes.com/2007/07/25/design/25show.html?pagewanted=print&_r=1& (Stand: 01.02.2014).

Levin: Thomas Y. Levin, „Geopolitik des Winterschlafs. Zum Urbanismus der Situationisten“, online verfügbar unter: <http://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/wolke/X-positionen/Levin/levin.html> (Stand: 20.06.2015).

Lee: Wonhong Lee, „Elvis Gungjungbanjum Ausstellung. Beim Essen Kunst betrachten“, in: Donga Ilbo (Tageszeitung), 11. Mai, 1999, online verfügbar unter: <http://news.donga.com/3/all/19990511/7439576/1> (Stand: 02.07.2013).

Lewis: Sein Interview mit Pierre Huyghe, online verfügbar unter: <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/moving-images-pierre-huyghe> (Stand: 13.07.2014).

Lim: Lim Chwee Seng, online verfügbar unter: <https://www.nac.gov.sg/news/2009/04/15/singapore-at-53rd-venice-biennale> (Stand: 12. Juni 2013).

Low: Yvonne Low, „Re-evaluating (art-)historical ties: The politics of showing Southeast Asian art and culture in Singapore (1963-2013)“, in: Seismopolite. Journal of Art and Politics, 29. Dezember, 2015, online verfügbar unter: <http://www.seismopolite.com/re-evaluating-art-historical-ties-the-politics-of-showing-southeast-asian-art-and-culture-in-singapore-1963-2013-i> (Stand: 12. Juni 2016).

Lowther: Jon Lowther, „Ming Wong re-casts classics to reveal our roles in modern society“, in: The Japan Times, 7. Juli, 2011, online verfügbar unter: <http://www.japantimes.co.jp/culture/2011/07/07/arts/ming-wong-re-casts-classics-to-reveal-our-roles-in-modern-society/> (Stand: 05.04.2014).

Maerkle: Andrew Maerkle, „Part II, Intermediate: Ablegen, Anlegen, Auflegen, Auslegen, Belegen, Beilegen, Darlegen, Einlegen, Erlegen. Ming Wong discusses Fassbinder, Pasolini and international attitudes toward cross-dressing.“, online verfügbar unter: http://www.art-it.asia/u/admin_ed_feature_e/xdWkvYHUJupNbYZQEILM/ (Stand: 04.04.2014).

Maerkle: Andrew Maerkle, „Ming Wong. A Relationship of Like and Unlike Terms“, online verfügbar unter: http://www.art-it.asia/u/admin_ed_feature_e/9kgWtzQE4V1jMyLuUnv3/#note1 (Stand: 12.05.2014).

Müller: Wolfgang Müller, „Ming Wong zeigt Fallgruben auf, die in der Konstruktion von Identität, Alterität und Ethnizität bestehen“, online verfügbar unter: http://www.art-magazin.de/kunst/9796/radar_wolfgang_mueller?p=2 (Stand: 04.04.2014).

Osborne: Peter Osbornes Vortrag „The Fiction of Contemporary: Speculative Collectivity and the Global Transnational“ (2010), online verfügbar unter: <https://vimeo.com/9087032> (Stand: 03.04.2014).

Psyś : Pavel S. Psyś, „Liverpool Biennial 2012“, in: Frieze, Issue 151, Nov/Dez. 2012, online verfügbar unter: <http://www.frieze.com/issue/review/liverpool-biennial-2012/> (Stand: 02.03.2015).

Sava: Sharla Sava, *Cinematic Photography, Theatricality, Spectacle: the Art of Jeff Wall*, 2005, online verfügbar unter: <http://summit.sfu.ca/item/7817> (Stand: 02.12.2014).

Seyfarth: Ludwig Seyfarth, „Ming Wong in der MK Galerie, Berlin. 2008, Fragebogen essen Seele auf.“, online verfügbar unter: <http://www.artnet.de/magazine/ming-wong-in-der-mk-galerie-berlin/> (Stand: 04.04.2014).

Tan: Adele Tan, „The Scene is Elsewhere. Tracking Ming Wong“, online verfügbar unter: http://www.art-it.asia/u/admin_ed_feature_e/zoJ9KmD2WbsCuPreEwj1/ (Stand: 12. 04.2014).

Tan: Eugen Tan, „Art in Singapore and the Institue of Contemporary Arts Singapore“, in: Diaaologue, Juli 2007, online verfügbar unter: <http://www.aaa.org.hk/Diaaologue/Details/31> (Stand: 02.06.2015).

Ting: Selina Ting „ Interview. Ming Wong“, in: initiArt Magazine, 2009, online verfügbar unter: <http://www.initiartmagazine.com/interview.php?IVarchive=12> (Stand: 02.03.2015).

Villareal: Ignacio Villareal, „Singapore Art Museum’s New Contemporary Art Wing presents Second Major Installation“, online verfügbar unter: http://artdaily.com/section/lastweek/index.asp?int_sec=11&int_new=29598&int_mod=2#.VZJot2DrVE5 (Stand: 01.06.2015).

Volk: Gregory Volk, „Matter That Really Matters: Carolyn Christov-Bakargiev’s Istanbul Biennial“, in: Art in America, 28. September 2015, online verfügbar unter: <https://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/matter-that-really-matters-carolyn-christov-bakargievs-istanbul-biennial/> (Stand: 01.06.2015).

Wagner: Birgit Wagner, „Kulturelle Übersetzung. Erkundungen über ein wanderndes Konzept“, ein Vortrag bei der Konferenz „Dritte Räume. Homi K. Bhabhas Kulturtheorie. Anwendung Kritik Reflexion (3. April 2008, Universität Wien), online verfügbar unter: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/postcol/BWagner2.pdf> (Stand: 02.07.2015).

Ward: Rachel K Ward, „The Architectural Model: Pierre Huyghe and Tom Sac“, 2004, online verfügbar unter: <http://www.egs.edu/faculty/rachel-ward/articles/the-architectural-model-pierre-huyghe-and-tom-sacs/> (Stand: 11.06.2015).

Welsch: Wolfgang Welsch, „Transkulturalität“, online verfügbar unter: http://www.forum-interkultur.net/uploads/tx_textdb/28.pdf (Stand: 08. 09.2017).

Wong: Ming Wong, online verfügbar unter: <http://rhizome.org/editorial/2012/sep/18/five-videos-ming-wongs-forget-it-jake-its-chinatow/> (Stand: 02.05.2015).

Wu: Chin-Tao Wu, Biennials without Borders?, Tate Papers, No. 12, Herbst, 2009, Landmark Exhibition Issue, online verfügbar unter: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/biennials-without-borders> (Stand: 02.06. 2018).

Yu: Jinsang Yu, „Locating Images“, online verfügbar unter: http://www.yeondoojung.com/texts_view.php?no=8 (Stand: 06.08.2011).

Ziebritzki: Johanna Ziebritzki, „Zu Pierre Hyughe im Museum Ludwig“, online verfügbar unter: <http://reciprocalturn.com/texte/zu-pierre-huyghe-im-museum-ludwig> (Stand: 06.12.2014).

Ausstellungskataloge:

Kat. Ausst. Barcelona 2001: Eija-Liisa Ahtila, Anne, Aki i Déu, Fundación „la Caixa“, Barcelona, 2001.

Kat. Ausst. Berlin 2005: : 4 from Korea. Kim Changkyum, Oh Inhwan, Young-Hae Chang Heavy Industries, Jung Yeondoo, Museum für Ostasiatische Kunst, Berlin, 2005.

Kat. Ausst. Berlin 2006: Jenseits des Kinos. Die Kunst der Projektion. Film, Videos und Installationen von 1963 bis 2005, Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart/Rieckhallen, Berlin, 2006.

Kat. Ausst. Bern 2001: Black Box. Der Schwarzraum in der Kunst, Kunstmuseum Bern, Ralf Beil (Hg.), Ostfildern, 2001.

Kat. Ausst. Bordeaux 1996: Traffic, CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux, Bordeaux, 1996.

Kat. Ausst. Busan 2002: The 3rd Busan Biennale, City Scape, Busan, 2002.

Kat. Ausst. Dublin 2005: Pierre Huyghe. Streamside, Irish Museum of Modern Art, Dublin, 2005.

Kat. Ausst. Eindhoven 1999: Cinema Cinema. Contemporary Art and Cinematic Experience, Stedelijk van Abbe Museum, Eindhoven, 1999.

Kat. Ausst. Eindhoven 2003: No Ghost Just a Shell. Pierre Huyghe & Philippe Parreno, Jan Debbaut, Phillip van den Bossche (Hg.), Van Abbemuseum, Eindhoven, 2003.

Kat. Ausst. Essen, Hamburg 2006: Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik, Hubertus Gassner (Hg.), Museum Folkwang, Essen, Hamburger Kunsthalle, München.

Kat. Ausst. Frankfurt a.M. 2013: Fassbinder Jetzt. Film und Videokunst, Deutsches Filminstitut. DIF, Frankfurt a.M., Rainer Werner Fassbinder Foundation Berlin (Hg.), Deutsches Filminstitut Filmmuseum, Altenburg, 2013.

Kat. Ausst. Fukuoka 2002: Imagined Workshop, Fukuoka Triennale, Fukuoka Asian Art Musuem, Fukuoka, 2002.

Kat. Aust. Fukuoka 2003: The 2nd Fukuoka Asian Art Triennale 2002. Document of Art Exchange Programme, Fukuoka Art Museum (Hg.), Fukuoka, 2003.

Kat. Ausst. Gwangju 2000: Man+Space, The Kwangju Biennale 2000, Kwangju, 2000.

Kat. Ausst. Gwangju 2002: The 4th Gwangju Biennale, Pause, Seoul, 2002.

Ausschlussbericht Gwangju 2002: 비엔날레 결과 보고서 (Abschlussbericht der 4. Gwangju Biennale), Gwangju Biennale Foundation, 2002.

Kat. Ausst. Hannover 1979: Nachbilder – Vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst, Kunstverein Hannover, Hannover, 1979.

Kat. Ausst. Hongkong 2007: Yeondoo Jung, The Savannah College of Art and Design, Hong Kong, 2007.

Kat. Aust. Houston 2009: Chaotic Harmony. Contemporary Korean Photography, Museum of Fine Arts, Houston, Santa Barbara Museum of Art, New Haven, London, 2009.

Kat. Ausst. Istanbul 2003: The 8th Istanbul Biennale, Poetic Justice, Istanbul, 2003.

Kat. Ausst. Jakarta 2005: CP Biennale. Urban/Culture, Jakarta, 2005.

Kat. Ausst. Karlsruhe 2002 A: You Never Know the Whole Story. Ute Friederike Jürss, Museum für Neue Kunst/ZKM Karlsruhe, Ostfildern, 2000.

Kat. Ausst. Karlsruhe 2002 B: Iconoclash, Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art, Bruno Latour, Peter Weibel (Hg.), Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Berlin, 2002.

Kat. Ausst. Karlsruhe 2007: Thermocline of Art. New Asian Waves, kuratiert von Wonil Rhee, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Ostfildern, 2007.

Kat. Ausst. Kassel 2002: Documenta 11. Plattform 5, Documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hg.), Ostfildern-Ruit, 2002.

Kat. Ausst. Leipzig 1999: Moving Images. Film-Reflexion in der Kunst, Galerie für zeitgenössische Kunst Leipzig, München, 1999.

Kat. Ausst London 1979: Film as Film. Formal Experiment in Film 1910-1975, Hayward Gallery, London, 1979.

Kat. Ausst. London 1996: Spellbound. Art and Film, Hayward Gallery, London, 1996.

Kat. Ausst. London 2002: What have I done, Douglas Gordon, Hayward Gallery, London, 2002.

Kat. Ausst. London 2006: Through the Looking Glass: Korean Contemporary Art, Asia House, London, 2006.

Kat. Ausst. Los Angeles 1996: Art and Film Since 1945: Hall of Mirrors, Museum of Contemporary Art Los Angeles, Russell Ferguson (Hg.), Los Angeles, 1996.

Kat. Ausst. Mailand 2004: Pierre Huyghe, kuratiert von Carolyn Christov-Bakargiev. Mailand, Torino-Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Mailand, 2004.

Kat. Ausst. Marseille 1990: Peinture Cinéma Peinture, Centre de la Vieille Charité, Marseille, 1990.

Kat. Ausst. Miami 2004: Cut-Film as Found Object in Contemporary Video, Stefano Basilico (Hg.), Milwaukee Art Museum, Wisconsin, 2004.

Kat. Ausst. Montreal 2000: Hitchcock and Art. Fatal Coincidence, Dominique Païni, Guy Cogeval (Hg.), Montreal Museum of Fine Arts, Jean-Noël Desmarais Pavilion, Montreal, 2000.

Kat. Ausst. München 2002: Stories. Erzählstrukturen in der zeitgenössischen Kunst, Stephanie Rosenthal (Hg.), Haus der Kunst München, Köln, 2002.

Kat. Ausst. München, Zürich, Wien, Dijon 1999-2000: The Trial. Anlässlich der Ausstellungen „Pierre Huyghe. Some Negotiations“, Kunstverein München, Kunsthalle Zürich, Secession Wien, Le Consortium Dijon, 1999-2000, München, 1999.

Kat. Ausst. New York 1984: Difference. On Representation and Sexuality, The New Museum, New York, 1984.

Kat. Ausst. New York 1992: Richard Prince, Whitney Museum of American Art, New York, 1992.

Kat. Ausst. New York 2001: Into the Light. The Projected Image in American Art 1964-1977, Whitney Museum of American Art, New York, 2001.

Kat. Ausst. Paris 2006: Godard Documents, zur Ausstellung „Voyage(s) en utopie, Jean Luc Godard, 1946-2006.“, Centre Georges Pompidou, Paris, 2006.

Kat. Ausst. Philadelphia 1983: Image Scavengers. Photography, Institute of Contemporary Art, Philadelphia, 1983.

Kat. Ausst. Rotterdam 2005: Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art, Witte de With, Rotterdam, 2005.

Kat. Ausst. Salzburg 2011: Rollenbilder- Rollenspiele, Toni Stooss, Esther Ruelfs (Hg.), Museum der Moderne Salzburg Mönchsberg, Salzburg, 2011.

Kat. Ausst. San Francisco 1998: Inside Out: New Chinese Art, Gao Minglu (Hg.), San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 1998.

Kat. Ausst. Santiago 2007: Peppermint Candy. Contemporary Art from Korea, National Museum of Contemporary Art Seoul (Hg.), Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, Chile, Seoul, 2007.

Kat. Ausst. Seoul 1999: Elvis Koongjoongpanjom, Sungkok Art Museum, Seoul, 1999.

Kat. Ausst. Seoul 2007: Yeondoo Jung. Memories of You, National Museum of Contemporary Art Korea, Seoul, 2007.

Kat. Ausst. Seoul 2008 A: Handmade Memories. Yeondoo Jung, Kukje Gallery, Seoul, 2008.

Kat. Ausst. Seoul 2008 B: 60 Years of Korean Photography 1948-2008, National Museum of Contemporary Art, Seoul, 2008.

Kat. Ausst. Seoul 2012: Masquerade, Coreana Museum of Art, Seoul, 2012.

Kat. Ausst. Seoul 2013: Mis-en-Scene, Leeum Samsung Museum of Art, Seoul, 2013.

Kat. Ausst. Shanghai 2002: Shanghai Biennale 2002, Urban Creation, Shanghai, 2002.

Kat. Ausst. Singapur 2010: Ming Wong. Life of Imitation, Singapore Art Museum, Singapur, 2010.

Kat. Ausst. Singapur 2011: 3. Singapore Biennale, Open House, Singapur, 2011.

Kat. Ausst. Thun 2008: In Silent Conversation with Ingmar Bergman, Kunstmuseum Thun, Thun, 2008.

Kat. Ausst. Tirana 2001: Tirana Biennale. Escape, Giancarlo Politi (Hg.), Mailand, 2001.

Kat. Ausst. Tokyo 2002: Under Construction. New Dimension of Asian Art, Japan Foundation Asia Center, Tokyo Opera City Cultural Foundation (Hg.), Tokyo, 2002.

Kat. Ausst. Venedig 2001 A: Singapore, The Singapore Art Museum (Hg.), Scoula de Santa Apollonia, Venedig, Singapur, 2001.

Kat. Ausst. Venedig 2001 B: Pierre Huyghe. Le Château de Turning, Pavillon Français, 49. Biennale di Venezia, Paris, 2003.

Kat. Auss. Venedig 2003: New Location. Tan Swie Hian, Francis Ng, Heman Chong, National Arts Council Singapore, National Heritage Board (Hg.), Fondazione Ugo e Olga Levi, Palazzo Giustinian Lolin, Singapur, 2003.

Kat. Ausst. Venedig 2005 A: Secret Beyond the Door. The Korean Pavilion. The 51st Venice Biennale, Korean Culture and Arts Foundation (Hg.), Seoul, 2005.

Kat. Ausst. Venedig 2005 B: Mike. Lim Tzay-Chuen, National Arts Council, Singapore Art Museum (Hg.), Calle della Tana, Venedig, Singapur, 2005.

Kat. Aust. Venedig 2009: Life of Imitation. 53rd International Art Exhibition – La Biennale di Venezia, National Arts Council of Singapore (Hg.), Singapur, 2009.

Kat. Ausst. Washington, Paris 2010: The Cinema Effect: Illusion, Reality, and the Moving Image, Hirshhorn Museum, Centre Georges Pompidou, Washington, Paris, 2010.

Kat. Ausst. Wien, Bordeaux 1997,1998: Cities on the Move, kuratiert von Hou Hanru, Hans Ulrich Obrist, Secession, Wien und CAPC Musée de d'art contemporain, Bordeaux, Stuttgart, 1997.

Kat. Ausst. Wien 1998: Ghost Story. Nachbilder des Kinos, k/haus, Wien, 1998.

Kat. Ausst. Wien 1999: Pierre Huyghe, Secession Wien, Wien, 1999.

Kat. Ausst. Wien 2006: Kino wie noch nie, Antje Ehmann, Harun Farocki (Hg.), Generali Foundation Wien, Köln, 2006.

Kat. Ausst. Wien 2007: Elastic Taboos. Koreanische Kunst der Gegenwart, Seung-duk Kim, Franck Gautherot, Gerald Matt (Hg.), Kunsthalle Wien, Nürnberg, 2007.

Kat. Ausst. Wolfsburg 2007: Douglas Gordon, Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern, 2007.

Kat. Ausst. Zürich/Berlin 1989, 1990: Imitation. Nachahmung und Modell. Von der Lust am Falschen, Jörg Huber, Martin Heller, Hans Ulrich Reck (Hg.), Museum für Gestaltung Zürich, Werkbundarchiv, Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts, Berlin, Fulda, 1989.

Presstexte:

Presstext von Pierre Huyghes Ausstellung in Secession, Wien, 28.04 – 13.06.1999.
Online verfügbar unter: http://www.secession.at/art/1999_huyghe_d.html (Stand: 02.07.2015).

Presstext „Fantasia“, East Modern Art Center, Peking, 02.03 - 30.03.2002.

Presstext der Shanghai Biennale 2002.

Presstext vom Guggenheim Museum, Susan Cross, „The Hugo Boss Prize 2002. Pierre Huyghe“, online verfügbar unter: http://pastexhibitions.guggenheim.org/hbp_huyghe/index.html (Stand: 13.06.2015).

Presstext von Pierre Huyghes Ausstellung in Basel 2011, Museum für Gegenwartskunst, Basel, 2011.

Presstext „Culture(s) of Copy. Eine Ausstellung zu Kunst und Kopie“, 26.11.2010-20.02.2011, Edith-Russ-Haus für Medienkunst, Oldenburg.

Pressebericht vom NAC, online verfügbar unter:
<http://www.nac.gov.sg/new/new02a.asp?id=395&y=2009> (Stand: 01.05.2013).

Presstext, Singapore Biennale 2011 Open House, Singapur, 11.03.2011.

Abbildungsverzeichnis

Soweit nicht anders verzeichnet, sind die Werke im Besitz der KünstlerInnen.

Ausschnitte von Yeondoo Jungs und Ming Wongs Videoarbeiten wurden dem Videomaterial entnommen, das von den Künstlern zur Verfügung gestellt wurde.

Abb. 1: Pierre Huyghe, *Remake*, 1994-95, Videoprojektion, Hi 8/Master Digital Beta, 100 Min., Collection FRAC Languedoc-Roussillon, Montpellier, aus: Barikin, 2012, S. 52-53.

Abb. 2: Ming Wong, *Me and Me*, 2013, 3-Kanal-Videoinstallation, beauftragt von Shiseido Gallery, Tokyo, Quelle: eigene Aufnahme auf der Art Basel 2014.

Abb. 3: Yeondoo Jung, *Documentary Nostalgia*, 2007, 6 Kulissen und eine Videoinstallation mit einem LCD-Monitor, 84 Min., Ausstellungsansichten vom National Museum of Contemporary Art in Seoul, 2007, Quelle: Yeondoo Jung.

Abb. 4: Pierre Huyghe, *Casting Event* in der Galerie Fac-Simile in Mailand, 1995, aus: Barikin 2012, S. 56.

Abb. 5: Corinna Schnitt, *Living a Beautiful Life*, 2004, Mini DV/Digital Beta, 13 Min., aus: Kat. Ausst. Washington, Paris 2010, S. 90.

Abb. 6: Candice Breitz, *Karaoke*, 2000, 10-Kanal-Videoinstallation, 10 DVDs (Loop), 4 Min. 55 Sek., aus: <https://kow-berlin.com/artists/candice-breitz/karaoke-2000> (Stand: 30.08.2013).

Abb. 7: Fudong Yang, *Seven Intellectuals in a Bamboo Forest, Part 2, No. 1*, 2004, Schwarz-Weiss-Fotografie, 86,04 x 113,98 cm, Marian Goodman Gallery, New York, aus: http://archive.mariangoodman.com/exhibitions/2005-02-01_yang-fudong/ (Stand: 09.10.2013).

Abb. 8: Emil Goh, *MD03, Min-Ji Cho*, aus der *MyCy Series*, 2005, C-Print, 110 x 110 cm, aus: <http://www.suumproject.com/seouluntilnow/artists/emilgoh/emilgoh.html> (Stand: 03.07.2013).

Abb. 9: Ming Wong, *Angst Essen / Eat Fear*, 2008, 1-Kanal-Videoinstallation, HD Digicam, 27 Min., Quelle: Ming Wong.

Abb. 10: Ming Wong, *Four Malay Stories*, 2005, 4-Kanal-Videoinstallation, 25 Min. (Loop), Ausstellungsansichten vom Hara Museum of Contemporary Art Tokyo, aus: <http://www.haramuseum.or.jp/generalTop.html> (Stand: 03.07.2013).

Abb. 11: Pierre Huyghe, *L'Ellipse*, 1998, dreifache Simultanvideoprojektion, S-16 mm-Film, 35 mm-Film transferiert auf Digi Betacam Pal, 13 Min. (Loop), Quelle: eigene Aufnahme im Kunstmuseum Basel.

Abb. 12: Pierre Huyghe, L'Ellipse, 1998, aus: Barikin 2012, S. 115.

Abb. 13-14: Wim Wenders, Der amerikanische Freund, Deutschland/Frankreich, 1976-77.

Abb. 15: Ming Wong, Angst Essen / Eat Fear, 2008, Ausstellungsansicht vom Centre d'art Neuchâtel, 2014, aus: http://www.can.ch/archives/2013/m_wong.php (Stand: 03.03.2015).

Abb. 16-18: Rainer Werner Fassbinder, Angst Essen Seele auf, Deutschland, 1974; Ming Wong, Angst Essen / Eat Fear, 2008, Quelle: Ming Wong.

Abb. 19: Ming Wong, Life of Imitation, 2009, 2-Kanal-Videoinstallation, 13 Min. (Loop), Ausstellungsansicht vom singapurischen Pavillon der 53. Venedig Biennale, 2009, aus: Ming Wong. Life of Imitation. 53rd Venice Biennale 2009, Documentation & Works, Asia Art Archive, Hong Kong, 2011.

Abb. 20: Ming Wong, Devo Partire. Domani, 2010, 5-Kanal-Installation, 12 Min. 58 Sek. (Loop), Ausstellungsansicht vom Centre d'art Neuchâtel, 2014, aus: http://www.can.ch/archives/2013/m_wong.php (Stand: 03.03.2015).

Abb. 21: Pierre Huyghe, Chantier Barbès-Rochechouart, Werbetafel, Paris, 1994, Poster in Offsetdruck, 80 x 100 cm, 1996, aus: Barikin 2012, S. 24.

Abb. 22: Pierre Huyghe, Rue Longovic, 1994, Werbetafel, Dijon, Poster in Offsetdruck, 67 x 86,5 cm, 1999, aus: Barikin 2012, S. 27.

Abb. 23-24: Yeondoo Jung, Documentary Nostalgia, 2007, Ausstellungsansichten vom National Museum of Contemporary Art in Seoul, 2007, Quelle: Yeondoo Jung.

Abb. 25: Jean-François Millet, Les Glaneuses, 1857, Öl auf Leinwand, 84 x 111 cm, Musée d'Orsay, Paris, aus: André Fermigier, *Jean-François Millet*, Stuttgart, 1979, S. 75.

Abb. 26: Rae-Myeong Seok, Yalgae. A Joke in High School, Südkorea, 1976.

Abb. 27: Michael Raedecker, Room 4, 1997, Öl, Acryl und Garn auf Leinwand, 60 x 55 cm, The Saatchi Gallery, London; Michael Raedecker, Room 5, 1997, Öl, Acryl und Garn auf Leinwand, 60 x 70 cm, The Saatchi Gallery, London, aus:

https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/raedecker_room_4.htm

https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/raedecker_room_5.htm (Stand: 04.07. 2015).

Abb. 28: Andrei Tarkowski, Nostalgia, Sowjetunion, Italien, 1983, aus: <https://ifi.ie/film/nostalgia/> (Stand: 04.08. 2015).

Abb. 29: Yeondoo Jung, Documentary Nostalgia, 2007, Quelle: Yeondoo Jung.

Abb. 30: Ming Wong, Persona Performa, 2011, 2-Kanal-Videoinstallation, basierend auf Ming Wongs Performance „Persona Performa Panorama“ auf dem Festival Performa in

New York, Ausstellungsansicht von der Bonnier Konsthall, Stockholm, Quelle: © Olle Kirchmeier, Bonnier Konsthall.

Abb. 31: Mark Lewis, A Sense of the End, 1996, 2-Kanal-Videoinstallation, 14 Min., Collection M HKA, Antwerpen, aus: <http://www.muhka.be/en/collectie/work/229/A-sense-of-the-end> (Stand: 02.08.2015).

Abb. 32: Douglas Gordon, 24 Hour Psycho, Videoinstallation, Sammlung Kunstmuseum Wolfsburg, aus: Kat. Ausst. Wolfsburg 2007, S. 79.

Abb. 33: Hartmut Bitomsky, Das Kino und der Tod, 2006, Videoinstallation, Diaprojektion Video, schwarz-weiss und Farbe, 9. Min. 45 Sek., 122 Kleinbilddias transferiert von Filmstills, aus: Kat. Ausst. Wien 2006.

Abb. 34: Harun Farocki, Arbeiter verlassen die Fabrik in elf Jahrzehnten, 2006, Videoinstallation, 12 Videos, schwarz-weiss und Farbe, 35 Min. 41 Sek. (Loop), aus: Kat. Ausst. Wien 2006.

Abb. 35: Antje Ehmann, geküsst_weggetragen_hingelegt, 2006, Installation, Farbdrucke, Magnetfolien auf Stahlblech, 600 x 150 cm, Video, Farbe, ohne Ton, 11 Min. 5 Sek., aus: Kat. Ausst. Wien 2006.

Abb. 36: Jeremy Deller, The Battle of Orgreave, 2001, Videoprojektion, 60 Min., Regie von Mike Figgis im Auftrag von Artangel Media und Channel 4, aus: Kat. Ausst. Washington, Paris 2010, S. 100.

Abb. 37: Arthur Zmijewski, Repetition, 2005, Videoprojektion, 39 Min, aus: Kat. Ausst. Wahington, Paris 2010, S. 102.

Abb. 38: Yeondoo Jung, Bird – B Kamera, 2013, dokumentarische Fotografie des Settings, 106 x 106 cm, und Fotomontage, 106 x 179 cm, aus: <https://www.artsy.net/artwork/jung-yeondoo-the-birds-b-camera-1> (Stand: 05.07.2015).

Abb. 39: Todd Hynes, Far from Heaven, Frankreich, USA, 2002; Douglas Sirk, All that Heaven Allows, USA, 1950, aus: <http://www.infovisual.co/all-that-heaven-allows-television.html>, <https://theseventhart.info/tag/far-from-heaven/> (Stand: 06.09.2015).

Abb. 40: Gus Van Sant, Psycho, USA, 1998; Alfred Hitchcock, Psycho, USA, 1960, aus: <http://collider.com/psycho-remake-explained-gus-van-sant/>, <https://www.tagesanzeiger.ch/kultur/kino/das-geheimnis-der-psychodusche/story/22467496> (Stand: 06.09.2015).

Abb. 41: Jon Amiel, Sommersby, USA, Frankreich, 1993, aus: <https://www.justwatch.com/de/Film/Sommersby> (Stand: 06.09.2015).

Abb. 42: Sammo Hung, Eastern Condors, Hongkong, 1986, aus: <https://www.justwatch.com/au/movie/eastern-condors> (Stand: 06.09.2015).

Abb. 43: Yasumasa Morimura, One Hundred M's Self-Portraits, Schwarz-Weiss-Fotografie, 13 x 10 cm, 1993-2000, Quelle: eigene Aufnahme auf der Art Basel 2014.

Abb. 44: Pierre et Gilles, Le Mariage pour Tous (Autoportrait: Pierre et Gilles), 2013, gemalt auf Fotografie, 109 x 89 cm (mit Rahmen), aus: http://www.muma-lehavre.fr/sites/default/files/atoms/files/fp_2017_pierre-et-gilles.pdf (Stand: 06.09.2015).

Abb. 45: Yeondoo Jung, Location #10, 2006, C-Print, 116 x 176,4 cm; Yeondoo Jung, Location #11, 2006, C-Print, 122 x 155 cm; Produktionsfotos, Quelle: Yeondoo Jung.

Abb. 46: Yeondoo Jung, Location #14, 2006, C-Print, 122 x 154,9 cm; Yeondoo Jung, Location #19, 2006, C-Print, 122 x 145 cm; Produktionsfotos, Quelle: Yeondoo Jung.

Abb. 47: Yeondoo Jung, Location, 2005-2007, Ausstellungsansichten vom SCAD (Savannah College of Art and Design) in Hongkong, 2007, Quelle: Yeondoo Jung.

Abb. 48: Yeondoo Jung, Location, 2005-2007, Ausstellungsansichten vom National Museum of Contemporary Art in Seoul, 2007, Quelle: Yeondoo Jung.

Abb. 49: Yeondoo Jung, Location #1, 2005, C-Print, 122 x 154 cm, Quelle: Yeondoo Jung.

Abb. 50: Yeondoo Jung, Location #15, 2006, C-Print, 154 x 122 cm, Quelle: Yeondoo Jung.

Abb. 51: Yeondoo Jung, Location #20, 2006, C-Print, 122 x 153,5 cm, Quelle: Yeondoo Jung.

Abb. 52: Yeondoo Jung, Location #12, 2006, C-Print, 122 x 155,6 cm; Yeondoo Jung, Location #18, 2006, C-Print, 122 x 160 cm; Yeondoo Jung, Location #26, 2006, C-Print, 122 x 153 cm, Quelle: Yeondoo Jung; Ozu Yasujiro, Tokyo Stories, Japan 1953 <https://oss.adm.ntu.edu.sg/jchang006/tokyo-story1953/> (Stand: 06.09.2015); Tizian, Venus von Urbino, 1538, Öl auf Leinwand, 119 x 165 cm, Uffizien, aus: Filippo Pedrocco, Tizian, München, 2000, S. 167; Martin Scorsese, Taxi Driver, USA, 1976. <http://8filmblog.blogspot.com/2014/04/taxi-driver-ending-and-its-possible.html> (Stand: 10.10.2015).

Abb. 53: Stanley Donen, Gene Kelly, Singin' in the Rain, USA, 1952; Vincente Minnelli, An American in Paris, USA, 1951.

Abb. 54: Yeondoo Jung, Location #12, 2006, C-Print, 122 x 155,6 cm, Quelle: Yeondoo Jung.

Abb. 55: Plakate zu den Filmen „A Woman's War“ (Ki-Yong Kim, 1957), „Chastity“ (Kyeong-Gyun Shin, 1961) und „Love Me Once Again“ (So-Young Jung, 1968) unter

Beteiligung des Schauspielers Young-Gyun Shin, aus:

https://www.kmdb.or.kr/vod/vod_basic.asp?nation=K&p_dataid=01726

http://www.kmdb.or.kr/vod/vod_basic.asp?nation=K&p_dataid=00310

https://www.kmdb.or.kr/vod/vod_basic.asp?nation=K&p_dataid=00702 (Stand :02.07.2015).

Abb. 56: Gracelands-Projekt in der Galerie Fruchtig, Frankfurt am Main, 1997, Quelle: Yeondoo Jung.

Abb. 57: Die Ausstellung „Elvis Koongjoongpanjoom“ im Sungkok Art Museum, Seoul, 1999, Quelle: Yeondoo Jung.

Abb. 58: Chan Kyong Park, Sets, 2001, Dia Projektion, Grösse variabel, aus: Moon 2006, S. 170.

Abb. 59: Sangkil Kim, Anycall, 2001, C-Print, 40 x 50 cm, aus: Moon 2006, S. 226.

Abb. 60: Seub Jo, May 16 Coup d'etat, 2005, C-Print, aus: Moon 2006, S. 196.

Abb. 61: Kyung Yoon Joo, John and Me, 1998, 3-Kanal-Videoinstallation, aus: Moon 2006, S. 192.

Abb. 62: Jae Hwan Joo, Gospel for Juicy Fresh, 1987, verschiedene Medien, 31 x 41 cm, aus: Moon 2006, S. 84.

Abb. 63: Hak-Chyul Shin, Modern History of Korea 3, 1981, Öl auf Leinwand, 128 x 100 cm, aus: Moon 2006, S. 39.

Abb. 64: Yeondoo Jung, Boramae Dance Hall, 2001, Titelseite des Katalogs der Ausstellung im Alternative Space Loop, Seoul, 2001.

Abb. 65: Yeondoo Jung, Boramae Dance Hall, 2001, Ausstellungsansicht von der 4. Gwangju Biennale, 2002, Quelle: Yeondoo Jung.

Abb. 66: Foto einer Ddanzu Hall, 1959, Quelle: National Archives of Korea,

https://www.kookje.co.kr/news2011/asp/news_print.asp?code=0300&key=20140515.22023193809

(Stand: 06.09.2015).

Abb. 67: Hyung-Mo Han, Madame Freedom, Südkorea, 1956.

Abb. 68: Yeondoo Jung, Boramae Dance Hall, 2001, Installation in Challottenborg Museum, Kopenhagen, Dänemark, 2005, Quelle: Yeondoo Jung.

Abb. 69: Eröffnungsfeier der Ausstellung „Facing Korea; Demirrorized Zone“ im De Appel Center for Contemporary Art, Amsterdam, Holland, 2003, aus: Kat. Ausst. Seoul 2007, S. 34.

Abb. 70: Yeondoo Jung, Boramae Dance Hall, 2001, Ausstellungsansicht von der Tirana Biennale, Albanien, 2001, Quelle: Yeondoo Jung.

Abb. 71: Yeondoo Jung, AJIBI Dance Hall, 2002, Performance bei der Eröffnungsfeier der Fukuoka Triennale, aus: Kat. Ausst. Fukuoka 2002.

Abb. 72: Mann im Macao Shinsa-Stil, aus: <http://modernhistory.hanyang.ac.kr/lifestyle/h1-1/1-16.htm> (Stand: 02.07.2015).

Abb. 73: Caspar David Friedrich, Der Wanderer über dem Nebelmeer, 1818, Öl auf Leinwand, 94,8 x 74,8 cm, Hamburg Kunsthalle, aus: Hofmann 2000, S. 11.

Abb. 74: Yeondoo Jung, Documentary Nostalgia, 2007, Quelle: Yeondoo Jung.

Abb. 75: Yeondoo Jung, Bewitched-Serie, 2001-, Diaprojektion, Grösse variabel, Ausstellungsansicht von der Trafo Gallery, Budapest, 2009, Quelle: Yeondoo Jung.

Abb. 76: Yeondoo Jung, Wonderland-Serie, 2004-, 17 Fotos mit Kinderzeichnungen, Ausstellungsansichten vom National Art Center Tokyo, 2012, Quelle: Yeondoo Jung.

Abb. 77: Yeondoo Jung, Handmade Memories, 2008, 2-Kanal-Videoinstallation, 53 Min., Installationsansichten vom National Art Center Tokyo, 2012, Quelle: Yeondoo Jung.

Abb. 78: Palazzo Michiel del Brusà in Cannaregio, aus: Ming Wong. Life of Imitation. 53rd Venice Biennale 2009, Documentation & Works, Asia Art Archive, Hong Kong, 2011.

Abb. 79: Ausstellungsansichten vom singapurischen Pavillon aus der 53. Venedig Biennale, aus: Ming Wong. Life of Imitation. 53rd Venice Biennale 2009, Documentation & Works, Asia Art Archive, Hong Kong, 2011.

Abb. 80: Ming Wong, Filem-Filem-Filem, 2008, Polaroid-Serien von alten Kinos in Singapur und Malaysia, aus: Ming Wong. Life of Imitation. 53rd Venice Biennale 2009, Documentation & Works, Asia Art Archive, Hongkong, 2011.

Abb. 81: Ming Wong, Four Malay Stories, 2005, Ausstellungsansicht vom singapurischen Pavillon an der 53. Venedig Biennale 2009, aus: Ming Wong. Life of Imitation. 53rd Venice Biennale 2009, Documentation & Works, Asia Art Archive, Hongkong, 2011.

Abb. 82: Ming Wong, Four Malay Stories, 2005, aus: Ming Wong. Life of Imitation. 53rd Venice Biennale 2009, Documentation & Works, Asia Art Archive, Hongkong, 2011.

Abb. 83: Ming Wong, Life of Imitation, 2009, Ausstellungsansicht vom singapurischen Pavillon an der 53. Venedig Biennale und Filmausschnitte, aus: Ming Wong. Life of Imitation. 53rd Venice Biennale 2009, Documentation & Works, Asia Art Archive, Hongkong, 2011.

Abb. 84: Douglas Sirk, Imitation of Life, USA, 1956, aus:

<https://aworldoffilm.com/2013/12/24/imitation-of-life-1959-douglas-sirk-sight-sound-critic-poll-series/> (Stand: 02.07.2015).

Joe Scanlan, Last Call Do It Yourself (Annlee), 2002, IKEA-Möbelstücke, Plastikvasen, Blumen, Montageanleitung in Papierform; Angela Bulloch & Imke Wagener, Annlee Konnektikit, 2002, Lunaphon – Polypop (10 Stücke in verschiedenen Grössen), Polystyrol Styropor, Batterien, Solarzelle, Acrylglas, aus:

<http://ensembles.mhka.be/items/9419/assets/20386>

<http://ensembles.mhka.be/items/9419/assets/20327>

<http://ensembles.mhka.be/items/9419/assets/20784> (Stand: 06.09.2015).

Abb. 98: Pierre Huyghe, Les Grands Ensembles, 2001, Vistavision transferiert auf Digi Beta, 8 Min. 13. Sek., aus: Barikin 2012, S. 143.

Abb. 99: Hongsok Kim, The Boat, 2001, Polyesterharzguss, Audiogerät, verschiedenes Material, aus: <http://www.artinculture.kr/magazine/146> (Stand: 17.10.2015).

Abb. 100: Yeondoo Jung, Bewitched #3, 2002, C-Print, 149,2 x 119,4 cm, Quelle: Yeondoo Jung.

Abb. 101: Yeonoo Jung, Bewitched #15, 2002, C-Print, 149,2 x 119,4 cm, Quelle: Yeondoo Jung.

Abb. 102: Ausstellungsplan von der 4. Gwangju Biennale, 2002, aus: 비엔날레 결과 보고서 (Abschlussbericht der 4. Gwangju Biennale), Gwangju Biennale Foundation, 2002, S. 279.

Abb. 103: Esra Ersen, I am Turkish, I am Honest, I am Diligent, 2002, Installation mit 42 türkischen Schuluniformen, 1-Kanal-Videoinstallation, 21 Min. 28 Sek., aus:

<https://esraersen.jimdo.com/work/i-am-turkish-i-am-honest-i-am-diligent-kwangju/>

(Stand: 11.11.2015).

Abb. 104: Oda Projesi, „Moving Room“-Projekt an der 4. Gwangju Biennale „Pause“, 2002, Quelle: Gwangju Biennale Foundation.

Abb. 105: Ausstellungsansicht des koreanischen Pavillons an der 51. Venedig Biennale, 2005, aus: Art in Culture, Juli 2005, S. 100.

Abb. 106: Jung-Hwa Choi, Site of Desire, 2005, Konstruktion aus Plastikkörben am koreanischen Pavillon, Giardini di Castello, H. 547 cm, aus: Wolgan Misul, Juli 2005, S. 86.

Abb. 107: Yeondoo Jung, Evergreen Tower #1, #2, #5, 2001, C-Print, 55 x 80 cm, Quelle: Yeondoo Jung.

Abb. 108: Tang Fu-Kuen, Ming Wong und Lim Chwee Seng vor dem Plakat „Four Malay Stories“, aus: <https://universes.art/en/venice-biennale/2009/tour/singapore/03-artist-commissioner-curator/> (Stand: 02.07.2015).

Abb. 109: Tatzu Nishi, The Merlion Hotel, 2011, Ein Bau um das Monument Merlion, 70 t weisser Zement, aus: <http://www.art-agenda.com/reviews/2011-singapore-biennale/> (Stand: 02.07.2015); Ruangrupa, Singapore Fiction, Installation im National Museum of Singapore, 2011, aus: <http://www.art-agenda.com/reviews/2011-singapore-biennale/> (Stand: 02.07.2015).

Abb. 110: Jude Tallichet, All-Star, 2002, Kunststoff, 6-Kanal-Audioinstallation, Lautsprecher, Dimension variabel, Sara Melzer Gallery, aus: <http://judetallichetstudio.com/index.php?/project/2002/> (Stand: 02.07.2015).

Abb. 111: Pierre Huyghe, Prototype de Luminaire, 2001, Zusammenarbeit mit Philippe Parreno und M/M, Installation mit Lichtobjekten; One Million Kingdoms, 2001, Video Installation, 6 Min.; Altari Light, 1999, Computerspielprogramm, Halogenlampen, Interface, Joysticks, 960 x 960 cm, aus: Kat. Ausst. Venedig 2001, S. 144, 146.

Abbildungen



Abb. 1. Pierre Huyghe, *Remake*, 1994-95, Videoprojektion, Hi 8/ Master Digital Beta, 100 Min., Collection FRAC Languedoc-Roussillon, Montpellier.



Abb. 2. Ming Wong, Me and Me, 3-Kanal-Videoinstallation, 2013, Ausstellungsansichten von der Art Basel, 2014.

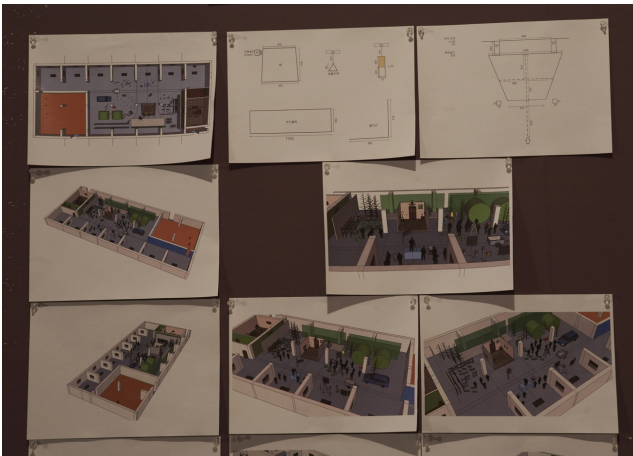


Abb. 3. Yeondoo Jung, Documentary Nostalgia, 2007, 6 Kulissen und eine Videoinstallation mit einem LCD-Monitor, 84 Min., Ausstellungsansichten vom National Museum of Contemporary Art in Seoul, 2007.

Abb. 4. Pierre Huyghe, Casting Event in der Galerie Fac-Simile in Mailand, 1995.

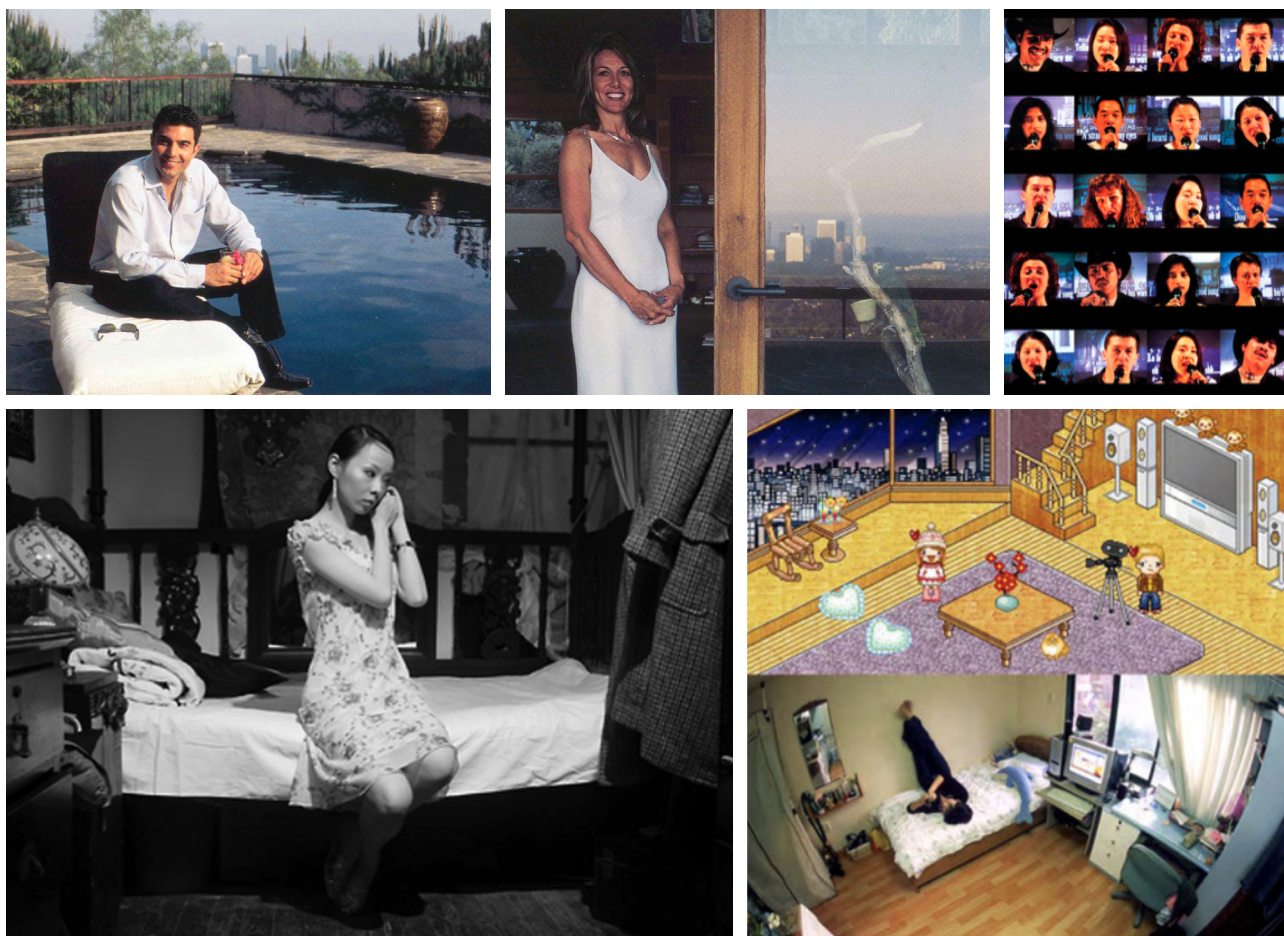


Abb. 5. Corinna Schnitt, *Living a Beautiful Life*, 2004, Videoprojektion, MiniDV/Digital Beta, 13 Min.

Abb. 6. Candice Breitz, *Karaoke*, 2000, 10-Kanal-Videoinstallation, 4 Min. 55 Sek.

Abb. 7. Yang Fudong, *Seven Intellectuals in a Bamboo Forest*, Part 2, No. 1, 2004, Schwarz-Weiss-Fotografie, 86,04 x 113,98 cm.

Abb. 8. Emil Goh, MD03, Min-Ji Cho, aus der *MyCy Series*, 2005, C-Print, 110 x 110 cm.



Abb. 9. Ming Wong, Angst Essen / Eat Fear, 2008, 1-Kanal-Videoinstallation, HD Digicam, 27 Min.



Abb. 10. Ming Wong, Four Malay Stories, 2005,
4-Kanal-Videoinstallation, 25 Min., Ausstellungsansichten
vom Hara Museum of Contemporary Art Tokyo, 2010.



Abb. 11. Pierre Huyghe, *L'Ellipse* (1998), Ausstellungsansichten vom Kunstmuseum Basel, 2011.

Abb. 12. Pierre Huyghe, *L'Ellipse*, 1998, dreifache Simultanvideoprojektion, S-16 mm-Film, 35 mm-Film transferiert auf Digi-Betacam Pal, 13 Min.



Abb. 13. Telefonszenen aus dem Film „Der amerikanische Freund“ (Wim Wenders, Deutschland/Frankreich, 1976-77).



Abb. 14. Filmszenen aus dem Film „Der Amerikanische Freund“,
Stadtansichten von Paris und New York.



Abb. 15. Ming Wong, Angst Essen/Eat Fear (2008),
Ausstellungsansicht vom Centre d'art Neuchâtel, 2014.



Abb. 16. Gegenüberstellung von Ming Wongs „Angst Essen / Eat Fear“ (2008) und „Angst Essen Seele auf“ (Rainer Werner Fassbinder, Deutschland, 1974).



Abb. 17. Tanzszene aus Fassbinders „Angst Essen Seele auf“ (1974) und aus Ming Wongs „Angst Essen / Eat Fear“ (2008).



Abb. 18. Szenen aus Ming Wongs „Angst Essen / Eat Fear“ (2008).



Abb. 19. Ming Wong, *Life of Imitation* (2009),
Ausstellungsansicht vom singapurischen Pavillon
der 53. Venedig Biennale, 2009.

Abb. 20. Ming Wong, *Devo Partire. Domani* (2010),
Ausstellungsansicht vom Centre d'art Neuchâtel, 2014.



Abb. 21. Pierre Huyghe, Chantier Barbès-Rochechouart, 1994, Werbetafel, Paris, Poster in Offsetdruck, 80 x 100 cm, 1996.



Abb. 22. Pierre Huyghe, Rue Longivic, 1994, Werbetafel, Dijon, Poster in Offsetdruck, 67 x 86,5 cm, 1999.



Abb. 23. Yeondoo Jung, *Documentary Nostalgia* (2007), Ausstellungsansicht vom National Museum of Contemporary Art Seoul, 2007.



Abb. 24. Yeondoo Jung, *Documentary Nostalgia* (2007), Ausstellungsansicht vom National Museum of Contemporary Art in Seoul, 2007.



Abb. 25. Gegenüberstellung einer Szene aus „Documentary Nostalgia“ (2007) und Jean-François Millet, *Les Glaneuses*, 1857, Öl auf Leinwand, 84 x 111 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Abb. 26. Gegenüberstellung einer Szene aus „Documentary Nostalgia“ (2007) und Ausschnitt aus dem Film „Yalgae. A Joke in High School“ (Rae-Myeong Seok, 1976).



Abb. 27. Michael Raedecker, Room 4, 1997, Öl, Acryl und Garn auf Leinwand, 60 x 55 cm, The Saatchi Gallery, London.

Michael Raedecker, Room 5, 1997, Öl, Acryl und Garn auf Leinwand, 60 x 70 cm, The Saatchi Gallery, London.



Abb. 28. Ausschnitt aus „Documentary Nostalgia“ (2007) und „Nostalghia“ (Andrei Tarkowski, 1983).



Abb. 29. Ausschnitte aus Documentary Nostalgia (2007).



Abb. 30. Ming Wong, *Persona Performa*, 2011,
2-Kanal-Videoinstallation, Ausstellungsansicht von
der Bonnier Konsthall, Stockholm, 2012.

Abb. 31. Mark Lewis, *A Sense of the End*, 1996, 2-Kanal-
Videoinstallation, 14 Min., Collection M HKA, Antwerpen.

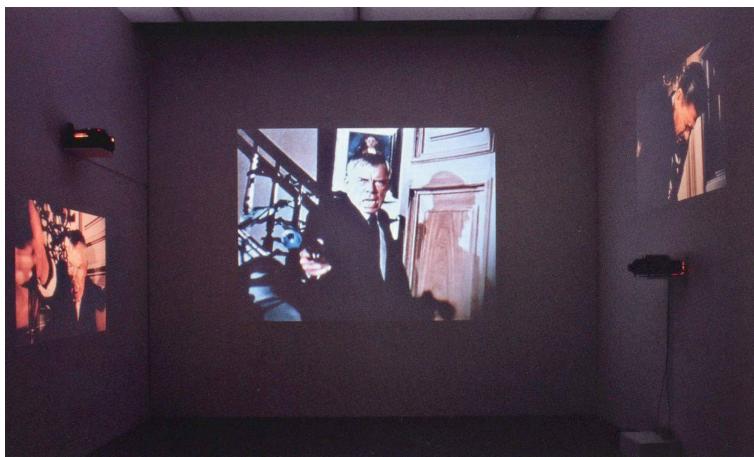


Abb. 32. Douglas Gordon, 24 Hours Psycho, 1993, Videoinstallation, Sammlung Kunstmuseum Wolfsburg.
 Abb. 33. Harmut Bitomsky, Das Kino und der Tod, 2006, Videoinstallation, Diaprojektion Video, schwarz-weiß und Farbe, 9 Min. 45 Sek., 122 Kleinbilddias transferiert von Filmstils.

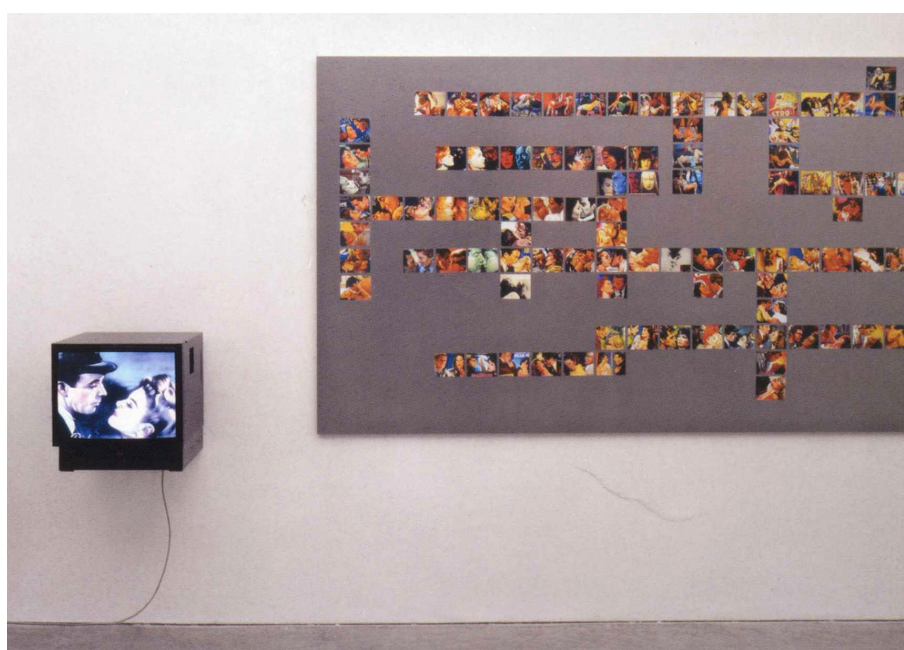
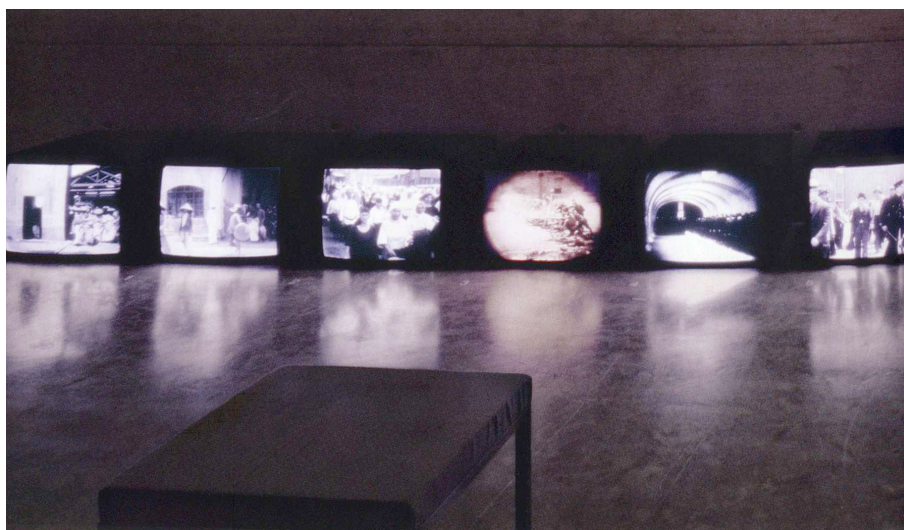


Abb. 34. Harun Farocki, Arbeiter verlassen die Fabrik in elf Jahrzehnten, 2006, Videoinstallation, 12 Videos, schwarz-weiss und Farbe, 5 Min. 41 Sek.

Abb. 35. Antje Ehmman, geküsst_weggetragen_hingelegt, 2006, Installation, Farbdrucke, Magnetfolien auf Stahlblech, 600 x 150 cm, Video, Farbe, ohne Ton, 11 Min. 5 Sek.



Abb. 36. Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave*, 2001, Videoprojektion, 60 Min.

Abb. 37. Arthur Zmijewski, *Repetition*, 2005, Videoprojektion, 39 Min.

Abb. 38. Yeondoo Jung, *Bird – B Camera*, 2012, dokumentarische Fotografie des Settings, 106 x 106 cm, und eine Fotomontage, 106 x 179 cm.



Abb. 39, 40, 41, 42. Ausschnitte aus *Far from Heaven* (Todd Hynes, 2002), *All that Heaven Allows* (Douglas Sirk, 1950), *Psycho* (Gus Van Sant, 1998), *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), *Sommersby* (Jon Amiel, 1993), *Eastern Condors* (Sammo Hung, 1987).



Abb. 43. Yasumasa Morimura, One Hundred M's Self-Portraits, 1993-2000, Schwarz-Weiss-Fotografie, 13 x 10 cm.

Abb. 44. Pierre et Gilles, Le Mariage pour Tous (Modell: Pierre et Gilles), 2013, gemalt auf Fotografie, 109 x 89 cm (mit Rahmen).



Abb. 45. Yeondoo Jung, Location #10, Location #11 (2006) und Produktionsfotos.



Abb. 46. Yeondoo Jung, Location #14, Location #19 (2006) und Produktionsfotos.



Abb. 47. Yeondoo Jung, Location (2005-2007),
Ausstellungsansichten vom SCAD (Savannah College of Art
and Design) in Hongkong, 2007.

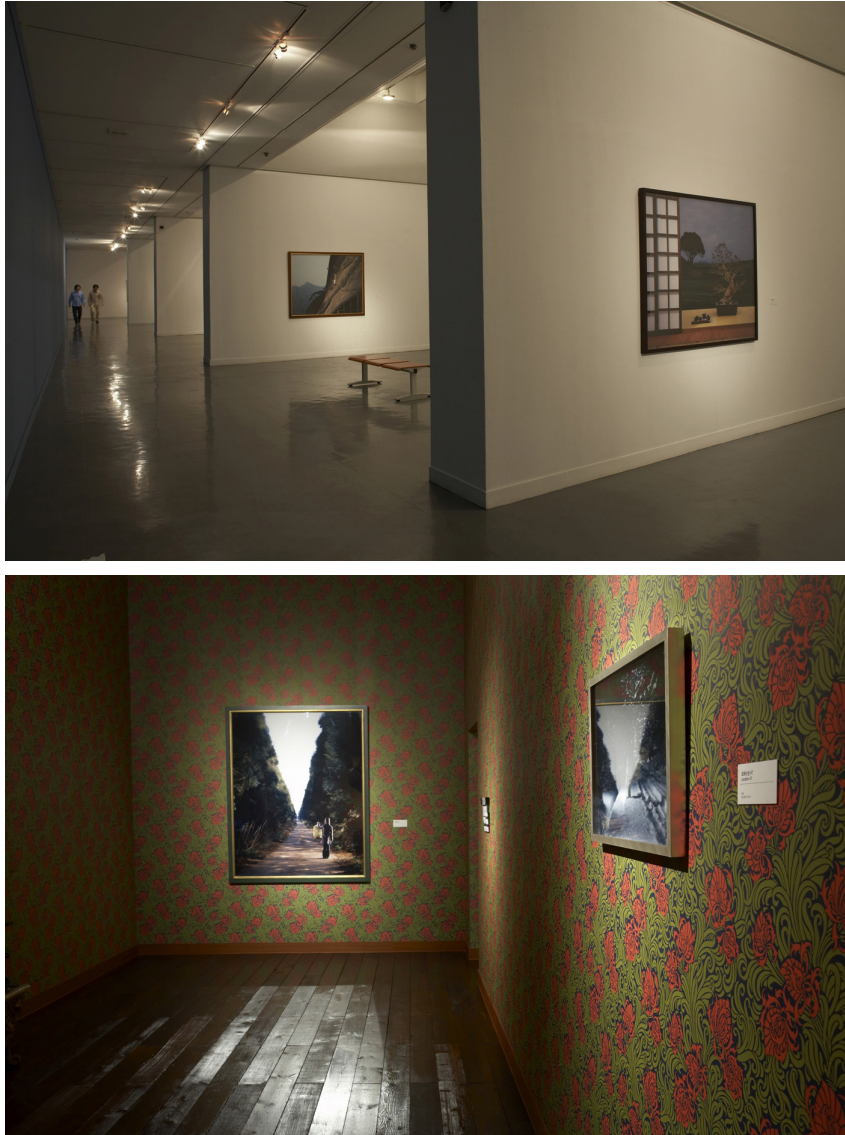


Abb. 48. Yeondoo Jung, Location (2005-2007),
Ausstellungsansichten vom National Museum of Contemporary
Art in Seoul, 2007.



Abb. 49. Yeondoo Jung, Location #1, 2005, C-Print, 122 x 154 cm.



Abb. 50. Yeondoo Jung, Location #15, C-Print, 154 x 122 cm.
Abb. 51. Yeondoo Jung, Location #20, C-Print, 122 x 153 cm.



Abb. 52. Location #12 mit dem Ausschnitt aus „Tokyo Stories“ (Ozu Yasujiro, 1953), Location #18 mit Tizians „Venus d’Urbino“ (1538), Location #26 mit dem Ausschnitt aus „Taxi Driver“ (Martin Scorsese, 1976).



Abb. 53. Singin' in the Rain (Stanley Donen, Gene Kelly, 1952),
An American in Paris (Vincente Minnelli, 1951).



Abb. 54. Yeondoo Jung, Location #12, 2006, C-Print, 122 x 155,6 cm.



Abb. 55. Plakate zu den Filmen „A Woman's War“ (Ki-Yong Kim, 1957), „Chastity“ (Kyeong-Gyun Shin, 1961) und „Love Me Once Again“ (So-Young Jung, 1968) unter Beteiligung des Schauspielers Young-Gyun Shin.



Abb. 56. Gracelands-Projekt in der Galerie Fruchting, Frankfurt am Main, 1997.



Abb. 57. Die Ausstellung „Elvis Koongjoongpanjoom“ im Sungkok Art Museum, Seoul, 1999.



Abb. 58. Chan Kyong Park, Sets, 2001,
Dia-Projektion, Grösse variabel.

Abb. 59. Sangkil Kim, Anycall, 2001, C-Print,
40 x 50 cm.

Abb. 60. Seub Jo, May 16 Coup d'état, 2005,
C-Print.



Abb. 61. Kyung Yoon Joo, John and Me, 1998, 3-Kanal-Videoinstallation.

Abb. 62. Jae Hwan Joo, Gospel for Juicy Fresh, 1987, verschiedene Medien, 31 x 41 cm.

Abb. 63. Hak-Chyul Shin, Modern History of Korea 3, 1981, Öl auf Leinwand, 128 x 100 cm.



Abb. 64. Yeondoo Jung, Boramae Dance Hall, 2001, Titelseite des Ausstellungskatalogs im Alternative Space Loop, 2001.

Abb. 65. Ausstellungsansicht von der 4. Gwangju Biennale 2002.



Abb. 66. Foto einer Ddanzhall, 1959. Quelle: National Archives of Korea.

Abb. 67. Filmstills von „Madame Freedom“ (Hyung-Mo Han, 1956).

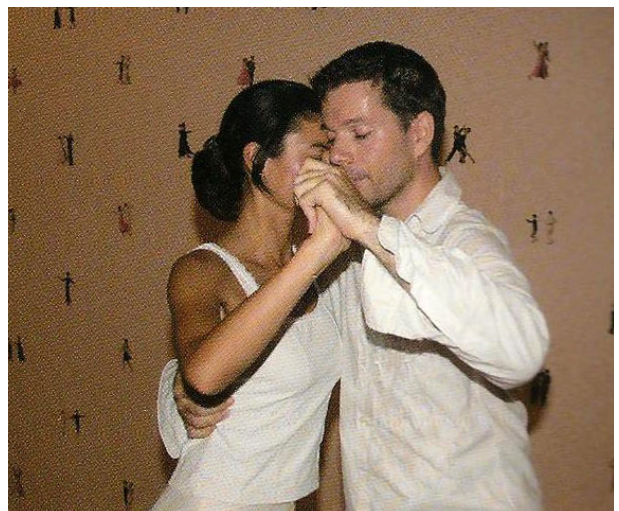


Abb. 68. Yeondoo Jung, Boramae Dance Hall (2001), Installation in Charlottenborg Museum, Kopenhagen, Dänemark, 2005.

Abb. 69. Eröffnungsfeier im De Appel Center for Contemporary Art, Amsterdam, Holland, 2003.



Abb. 70. Yeondoo Jung, „Boramae Dance Hall“ (2001),
Ausstellungsansicht von der Tirana Biennale, Albanien, 2001.



Abb. 71. Yeondoo Jung, AJIBI Dance Hall, 2002, Performance bei der Eröffnungsfeier der Fukuoka Triennale.

Abb. 72. Mann im Macao Shinsa-Stil.

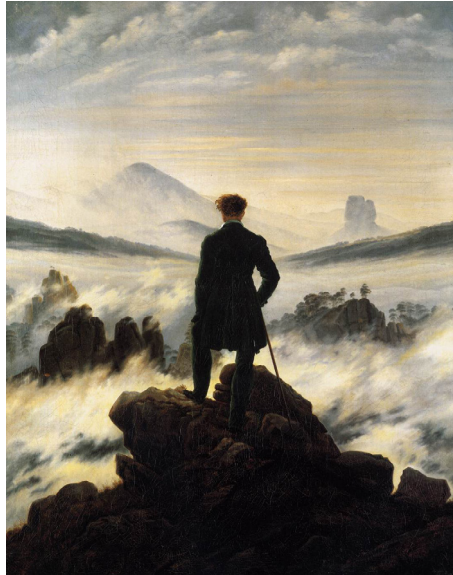


Abb. 73. Ausschnitt aus Documentary Nostalgia (2007) und Caspar David Friedrich, Der Wanderer über dem Nebelmeer, 1818, Öl auf Leinwand, 98,4 x 74,8 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburg.



Abb. 74. Ausschnitte aus „Documentary Nostalgia“ (2007).



Abb. 75. Yeondoo Jung, *Bewitched* (2001), Ausstellungsansicht von der Trafo Gallery, Budapest, 2009.



Abb. 76. Yeondoo Jung, Wonderland (2005),
Ausstellungsansichten im National Art Center Tokyo, 2012.



Abb. 77. Yeondoo Jung, Handmade Memories (2008),
Installationsansichten im National Art Center Tokyo, Tokyo, 2012.



Abb. 78, 79. Palazzo Michiel del Brusà in Cannaregio Ausstellungsansichten vom singapurischen Pavillon an der 53. Venedig Biennale.



Abb. 80. Ming Wong, Filem-Filem-Filem, 2008, Polaroid-Serien von alten Kinos in Singapur und Malaysia.



Abb. 81. Ming Wong, Four Malay Stories (2005), Ausstellungsansicht vom singapurischen Pavillon an der 53. Venedig Biennale 2009.



Abb. 82. Ausschnitte aus Four Malay Stories (2005).



Abb. 83. Ming Wong, *Life of Imitation* (2009),
 Ausstellungsansicht vom singapurischen
 Pavillon an der 53. Venedig Biennale und Ausschnitte
 aus dem Video.



Abb. 84. Spiegelszene aus „Imitation of Life“ (Douglas Sirk, 1956).



Abb. 85. Ming Wong, In Love for the Mood, 2009,
3-Kanal-Videoinstallation, 4 Min. 21 Sek.



Abb. 86. Heman Chong, Murmurmurmurmurmur
(Venezia/Accademia Remix), 2003, DVD-Installation,
Grösse variabel.



Abb. 87. Wu Tsang, *The Shape of a Right Statement*, 2008, HD Video, 5 Min. 15 Sek., Clifton Benevento, New York und Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin.



Abb. 88. Ausschnitte aus „High Heels“ (Pedro Almodovar, Spanien, 1991).



Abb. 89. Ong Keng Sen, Lear, 1997, Aufführung im Japan Foundation Asian Center, Tokyo.



Abb. 90. Pierre Huyghe, Blanche-Neige Lucie, 1997, S-16-mm-Film, übertragen auf 35 mm-Film oder Digital Beta-Video, Stereo, 4 Min.

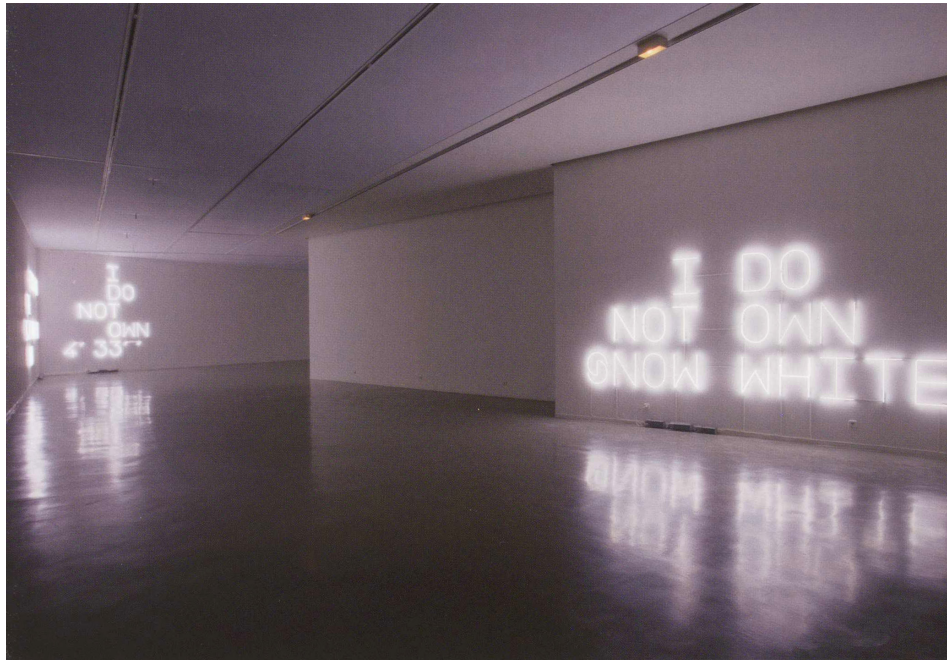


Abb. 91. Pierre Huyghe, I Do not Own Snow White(2005), Lichtinstallation in der Tate Modern Gallery, London, 2006.



Abb. 92. Pierre Huyghe, *The Third Memory*, 2000, S-16 mm-Film, 35 mm-Film, transferiert auf Digital Beta, 2-Kanal-Videoinstallation, 10 Min.



Abb. 93. Pierre Huyghe, Multiscénarios pour une sitcom, 1996, Event und Casting.

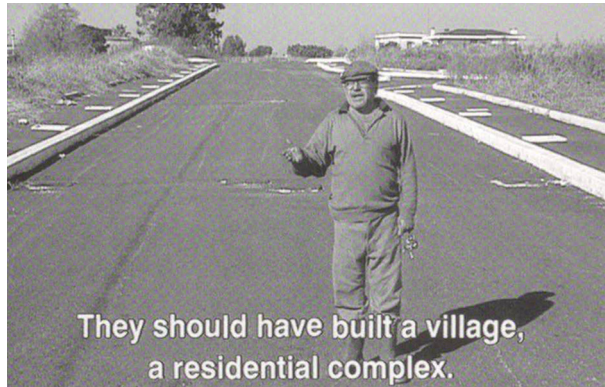


Abb. 94. Pierre Huyghe, Les Incivils, 1995, Videoprojektion, Beta SP, 40 Min.



Abb. 95. Pierre Huyghe, *Dubbing*, 1996, Videoprojektion, Master Beta Digital, 120 Min., Collection Musée National D'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

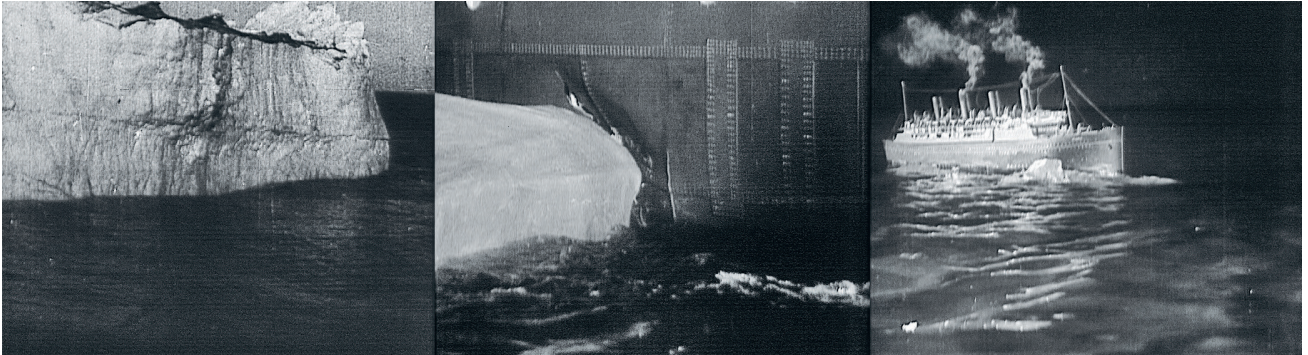


Abb. 96. Pierre Huyghe, *Atlantic*, 1997, 3-Kanal-Videoinstallation in drei Sprachen (E/F/D) von Ewald André Duponts Film „*Atlantic*“, 1929, 35 mm-Film, transferiert auf Digi-Beta Master PAL, E:90 Min./F:85 Min./D:100 Min.



Abb. 97. Pierre Huyghe, *One Million Kingdoms*, 2001, Videoinstallation, 6 Min 45 Sek.
 Joe Scanlan, *Last Call Do-It Yourself (Annlee)*, 2002, IKEA-Möbelstücke, Plastikvasen, Blumen, Montageanleitung in Papierform
 Angela Bulloch & Imke Wagener, *Ann Lee Konnektikit*, 2002, Lunaphon – Polypop (10 Stücke in verschiedenen Grössen), Polystyrol Styropor, Batterien, Solarzelle, Acrylglas.



Abb. 98. Pierre Huyghe, Les Grands Ensembles, 2001,
Vistavision transferiert auf Digi Beta, 8 Min. 13 Sek.



Abb. 99. Hongsok Kim, The Boat, 2001, Polyesterharzguss, Audiogerät und verschiedenes Material.



Abb. 100. Yeondoo Jung, Bewitched #3, 2002, C-Print, 149,2 x 119,4 cm.
Abb. 101. Yeonoo Jung, Bewitched #15, 2002, C-Print, 149,2 x 119,4 cm.

E 3전시실 Gallery3(4F)

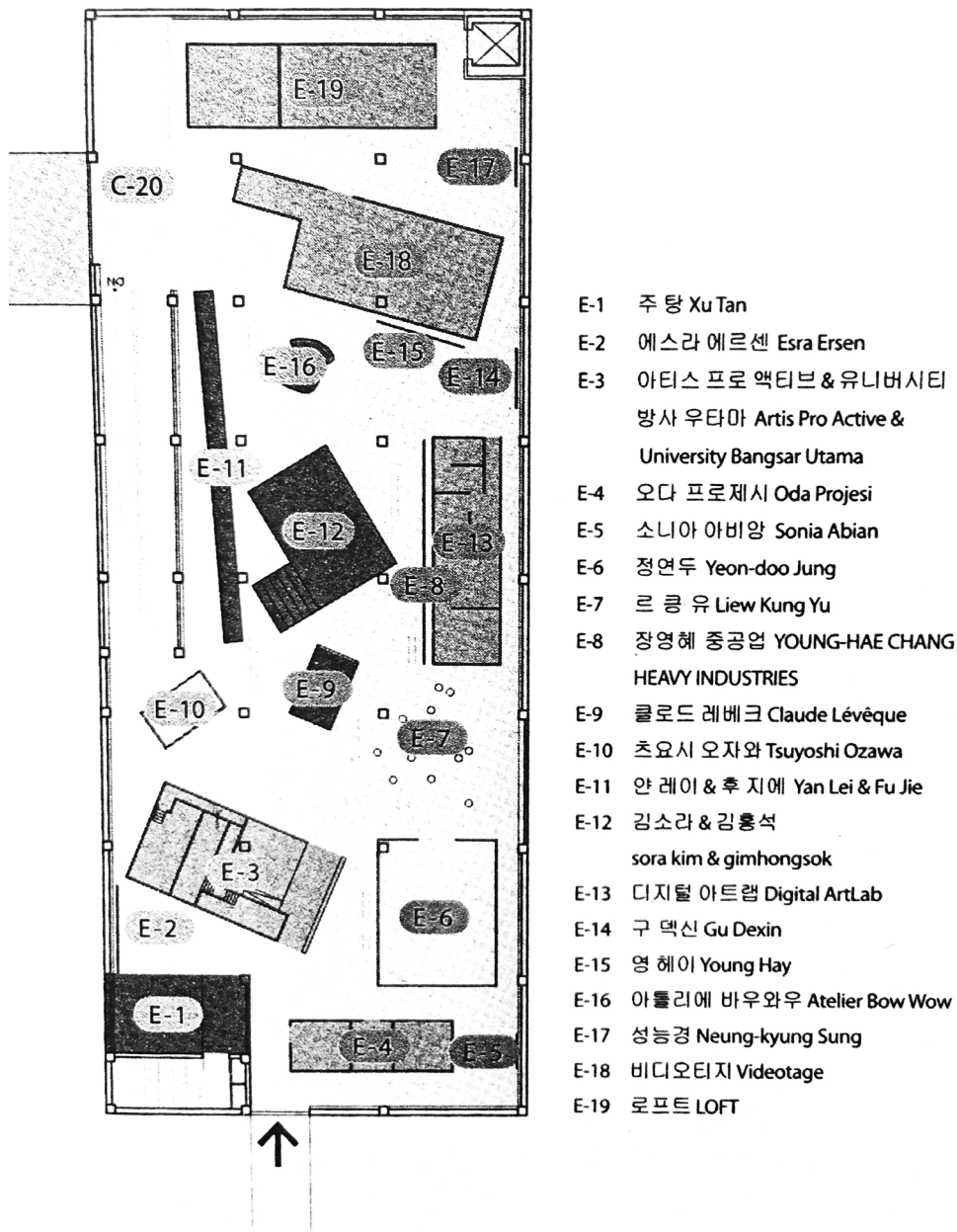


Abb. 102. Situierung des Werks von Yeondoo Jung, Esra Ersen, Oda Projesi in der 3. Gallery, Ausstellungsplan der 4. Gwangju Biennale 2002.



Abb. 103. Esra Ersen, I am Turkish, I am Honest, I am Diligent, 2002, Installation von 42 türkischen Schuluniformen, 1-Kanal-Videoinstallation, 21 Min. 28. Sek.

Abb. 104. Oda Projesi, „Moving Room“-Projekt, 4. Gwangju Biennale „Pause“ 2002.

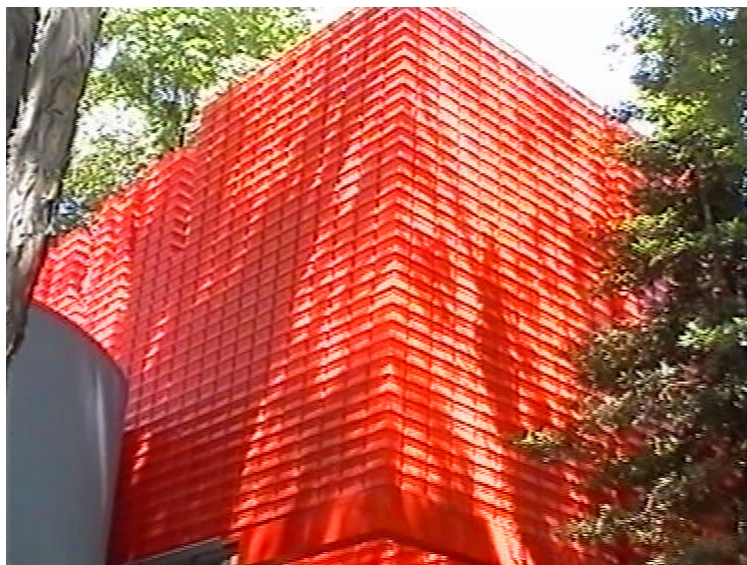


Abb. 105. Ausstellungsansicht des koreanischen Pavillons an der 51. Venedig Biennale 2005.

Abb. 106. Jung-Hwa Choi, Site of Desire, 2005, Konstruktion aus Plastikkörben am koreanischen Pavillon, Giardini di Castello, H. 547 cm.



Abb. 107. Yeondoo Jung, Evergreen Tower
#1, #2, #5, 2001, C-Print, 55 x 80 cm.



Abb. 108. Tang Fu-Kuen, Ming Wong und Lim Chwee Seng vor dem Plakat „Four Malay Stories“.
 Abb. 109. Tatzu Nishi, The Merlion Hotel (2011), Ruangrupa, Singapore Fiction (2011), Ausstellungsansichten von der 3. Singapur Biennale 2011.



Abb. 110. Jude Tallichet, All-Star, 2002, Kunststoff, 6-Kanal-Audioinstallation, Lautsprecher, Dimension variabel, Sarah Melzer Gallery.

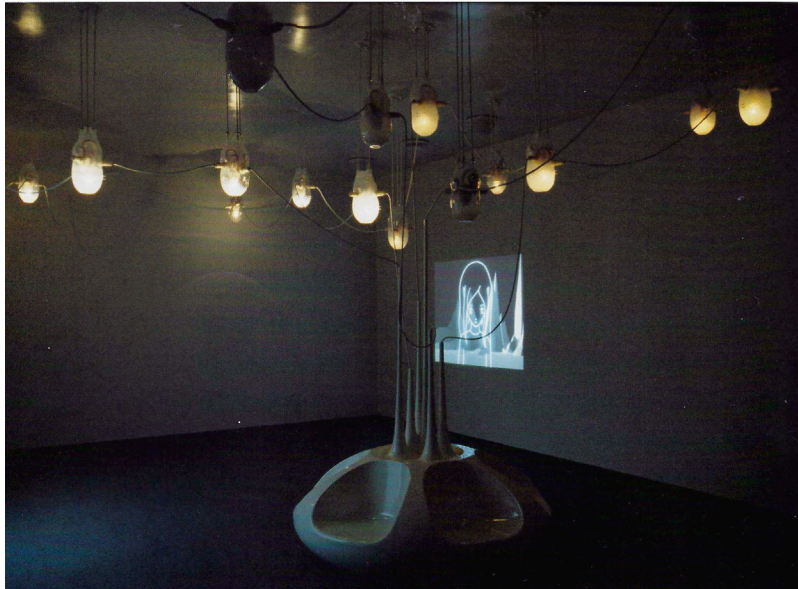


Abb. 111. Pierre Huyghe, Prototype de Luminaire (2001), One Million Kingdoms (2001), Altari Light (1999), Ausstellungsansichten vom französischen Pavillon an der 48. Venedig Biennale 2001.